

المجلد السابع عشر
العدد الأول
صيف ١٩٩٨

فصول

مجلة
الثقافة
الأدبية

خصوصية الرواية العربية

الجزء الثالث

دراسات: غواية التحديث - رواية المنفى - مملكة الله - الأدب الهامشي.

شهادات: مبدعون ونقاد.

مناقشات: الرواية والتاريخ - الرواية والمرأة - الرواية العربية مترجمة.

متابعات: تجليات الذات - ثريافي غيبوبة.

فصول

مجلة النقد الأدبي

مجلة علمية محكمة

جميع الآراء الواردة بالمقالات على مسؤولية كتابها.

خصوصية الرواية العربية

الجزء الثالث



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب



رئيس مجلس الإدارة: **سمير سرحان**

رئيس التحرير: **جابر عصفور**

نائب رئيس التحرير: **هدى وصفي**

الإخراج الفني: **محمود القاضي**

مدير التحرير: **حسين حمودة**

التحرير: **حازم شحاتة**

فاطمة قنديل

سكرتارية: **آمال صلاح**

شحات عبدالمجيد

● الأسعار في البلاد العربية :

الكويت ١,٧٥٠ دينار - السعودية ٣٠ ريال - سوريا ١٣٣ ليرة - المغرب ٥٠ درهم - سلطنة عمان ٣ ريال - العراق ٢ دينار - لبنان ٥٠٠٠ ليرة - البحرين ٣ دينار - الجمهورية اليمنية ٣٠٠ ريال - الأردن ٢,٥ دينار - قطر ٣٠ ريال - غزة القدس ٢,٥٠ دولار - تونس ٥ دينار - الامارات ٢٧ درهم - السودان ٦٧ جنيهًا - الجزائر ٢٤ دينار - ليبيا ١,٧ دينار - دبي / أبوظبي ٣٠ درهم.

● الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (أربعة أعداد) ١٢٠٠ قرشًا + مصاريف البريد ٢٨٠ قرشًا، ترسل الاشتراكات بحالة بريدية حكومية.

● الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولارًا للأفراد - ٢٤ دولارًا للهيئات. مضاف إليها مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يعادل ٣ دولارات) (أمريكا وأوروبا - ١٦ دولارًا).

● ترسل الاشتراكات على العنوان التالي:

مجلة وفصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب - شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة ج.م.ع
تليفون: ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨ - ٧٦٥٤٣٦ فاكس: ٧٥٤٢١٣

خصوصية الرواية العربية

الجزء الثالث

• فى هذا العدد

رئيس التحرير ٥

جابر عصفور ٩

إبراهيم فتحى ٢٣

محمود طرشونة ٢٧

حليم بركات ٤١

فوزية أسعد ٤٩

فاطمة المحسن ٥٥

بطرس الحلاق ٧١

أحمد المدينى ٨١

محمد بدوى ٩٧

ماهر جرار ١٢٥

أبو إسماعيل أعبو ١٣٣

• مختتم

• دراسات

— غواية التحديث

— خصوصية الرواية العربية

— مدرسة توظيف التراث فى الرواية العربية

— رواية الغربة والمنفى

— أدب فى المنفى

— الرواية العراقية المختربة

— السيرة الذاتية وتعدد الأصوات

— الرواية المغربية: الهوية فى العلاقة مع الآخر

— مملكة الله: دراسة فى ملحمة «الحرافيش»

— المتشائل: الأدب الهامشى ينتزع جغرافيته

— رواية مغربية.. تتجاوز رواية مصرية

المجلد
السادس عشر
العدد الأول

صيف ١٩٩٨

• شهادات

١٤٥

إبراهيم نصر الله - إبراهيم الكونى - أبو المعاطى أبو النجا - أحمد إبراهيم الفقيه -

إدوار الخراط - إسماعيل فهد إسماعيل - إقبال بركة - أهداف سويف -

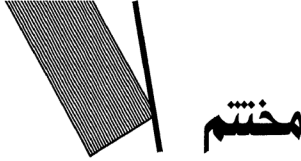
بنسالم حميش - جمال الغيطاني - جميل عطية إبراهيم - حسن داوود - خليل
التنعيمي - خيرى شلبى - زهرة عمر - سحر خليفة - سعيد بكر - سلوى بكر -
سليمان فياض - شريف حتاتة - عالية ممدوح - عبدالرحمن منيف - عروسية
النالوتى - فاطمة العلى - فؤاد قنديل - فؤاد التكرلى - فوزية رشيد - ليانة بدر -
ليلى أبو زيد - ليلى العثمان - مجيد طوبيا - محمد جبريل - محمد شاهين -
محمود الوردانى - مصطفى الأسمر - مؤنس الرزاز - نبيل سليمان - نبيل نعم -
نوال الشخداوى - هالة البدرى - يحيى يخلف - يوسف أبو رية

● مناقشات ٤٠١

- ٤٠٣ إعداد: مجدى حنين الرواية العربية على موائد مستديرة:
٤٠٥ — الرواية والتاريخ
٤٣٥ — رواية المرأة
٤٦٣ — الرواية العربية مترجمة

● متابعات ٤٩٩

- ٥٠١ — تجليات الذات على مرآة الكتابة منى طلبية
٥١١ — ثريا فى غيبوبة سليم عبدالأمير حمدان



كان علىّ، بعد تفكير طويل، أن أنهي إلى ضرورة، انسحابي من مجلة «فصول» التي رافقتها منذ كانت فكرة في ذهن صلاح عبدالصبور وأدهان أصدقائه الذين ظلوا يحلمون طويلا بمجلة، دورية، متخصصة في النقد الأدبي. وأحسبني شعرت، بعد عشرين عاما أو يزيد من العمل من أجل «فصول» وفي تحرير «فصول» الغالية، أنه قد آن الأوان لأن أترك الإشراف عليها لغيري، وأن أترك لمن يأتي بعدي استكمال مسيرة هذه المجلة التي أحدثت - ولا تزال تحدث - أعمق الأثر في تيارات النقد العربي. وكان دافعي إلى قراري أمرين: أولهما تزايد الأعباء الإدارية والعلمية التي فرضت نفسها، أو فرضها شعوري بالواجب فضلا عن ثقة الآخرين. وثانيهما أنني قدّرت أن ما يقرب من عشرين عاما في العمل من أجل «فصول»، أو في تحريرها، تكفي وتزيد، وأن على المرء إفساح ما بقي من الطريق لأجيال جديدة، تبدأ من حيث انتهى.

وقد تحدثت فيما انتهيت إليه مع زميلي الدكتور سمير سرحان رئيس مجلس إدارة الهيئة المصرية العامة للكتاب، ولكنه بمحبته أبى أن يستجيب لقراري، وأمهلى بعض الوقت طالبا مني معاودة التفكير، ولكنني كنت حاسما مع نفسي، مقتنعا بأنه حان الوقت لأن تدخل دماء جديدة إلى شرايين «فصول» الغالية، وأن تستهل مرحلة جديدة من حياتها النقدية. لقد أسهمت «فصول» في تأسيس تيارات محدثة جذرية، منها البيئية والهرمنيوطيقا وعلم العلامات ونظريات التفكير والاستقبال وخطاب ما بعد الاستعمار... إلى آخر كل ما هوجمت به «فصول» في مبتدئ أمرها. وقد نجحت بكتاباتها في إقناع منتقديها بأهميتها، كما نجحت في تقديم أجيال شابة من النقاد والنقاد الذين جاوزوا - الآن - مرحلة الشباب، وكانت ولا تزال، مجمعا حيا،

خلافاً، للطليعة النقدية على امتداد الوطن العربي، كما كانت، ولا تزال، عوناً ودعماً لتيارات الكتابة الجديدة ومحاولة مستمرة لاختبار الجديد الواعد والتجريب النقدى فى الوقت نفسه.

لكن أفكار الأسس التى دفعت «فصول» فى انطلاقتها الأول، والثانى، أصبحت فى حاجة إلى المراجعة، وفى حاجة إلى أن توضع موضع المساءلة، وفى حاجة إلى الإضافة، فالجديد الذى أحدث صدمة فى وقته أصبح مألوفاً، وجاء بعده ما هو أجد من التيارات والإنجازات النقدية على امتداد الكوكب الأرضى كله. وعالم نهايات القرن العشرين الذى جسّدته أحلام «فصول» بعودها الموجبة انقضت بمحاسنه ومساوئه، وأقبل عالم بدايات القرن الحادى والعشرين بأسفله التى تحتاج إلى طرح مغاير، كما تحتاج إلى جسارة أقوى فى التناول أو المقاربة. ولذلك لابد من قيادة جديدة للإشراف على «فصول» الغالية، قيادة تتطلع من خبرات الماضى لتضيف إلى وعى الحاضر، وتحلم بالمستقبل الذى تدفعنا وعوده إلى مجازة شروط الضرورة والنيات التى قد تختبرنا دون أن ندرك، قيادة لا تكف عن متابعة الجديد وتأصيله، متفرغة للعمل فى «فصول» وحدها، غير مثقلة بالأعباء الإدارية، فهذه المجلة التى أرجو أن تظل رائدة لا تقبل لها شريكا فى الاهتمام والأولويات.

هكذا، أقنعت صديقى سمير سرحان بضرورة قبول اعتذارى عن الاستمرار فى العمل رئيساً لتحرير «فصول» التى افترزت بها أحلى سنوات العمر، وأكثرها توهجا بالحمامة والتحديات والرغبات. وقبل صديقى استقالتي المكتوبة على مريض، وبعد إلحاح منى. وإذ أكّرت له اعتذارى عن عدم استجابتي إلى رغبته فى الاستمرار، أوكد له تقديري وشكري لكل ما قدّمه من عون، فلولاً دعمه ما خاضت «فصول» رحلتها الثانية بجسارة وقدرة.

وها هى «فصول» العزيزة، بهذا العدد، تصل إلى خاتمة رحلتها الثانية، تلك الرحلة التى بدأت منذ إصدار أول أعدادها الثلاثة عن «الأدب والحرية» فى ربيع عام ١٩٩٢. وقد كانت هذه الرحلة الثانية استكمالاً لرحلة «فصول» الأولى التى بدأت منذ إصدار عدد المجلة الأول، فى أكتوبر من عام ١٩٨٠. وإذا كان صدور «فصول» فى رحلتها الأولى، قد مثل «استجابة طبيعية وضرورية لحاجة بلعّ الواقع فى طلبها»، كما أشار أستاذنا الدكتور عز الدين إسماعيل فى تقديمه العدد الأول من المجلة، قبل عقدين من الزمن، فإن استمرار صدور المجلة، خلال هذين المقدين، كان متصلاً بهذه الاستجابة الطبيعية والضرورية نفسها، وفاء بحق الواقع الأدبى - النقدى، لكنه كان - من ناحية أخرى - حركة صاعدة مع هذا الواقع فى تحوله الخلاق، خصوصاً بعد أن تعددت «الحاجة» الواحدة فأصبحت «حاجات»، وتجددت المطالب والمطامح مع تتجدد الواقع وتغيره المستمر، خلال السنوات التى وصلت بالقرن العشرين إلى خاتمته الأخيرة.

لقد أشرت فى مفتتح العدد الذى استهل الرحلة الثانية لهذه المجلة (المجلد الحادى عشر، العدد الأول، ربيع ١٩٩٢) إلى أن هذه الرحلة الجديدة «ليست منفصلة عن الرحلة السابقة، بل هى استمرار لها بأكثر من معنى، وتأكيد لها بأكثر من دلالة، فهى انطلاق من كل ما تحقّق من جهد، وابتداء من كل ما تأصل من إنجاز، وأمل فى الإضافة إلى المرجب من هذا الجهد وذلك الإنجاز، ورغبة فى المضى بالإضافة إلى تخوم أبعد فى آفاق الحلم الذى بدأت به هذه المجلة».

والآن، بعد مرور ما يقرب من ثماني سنوات على كتابة هذه الكلمات، أرجو أن يكون قد تحقّق شئ غير قليل من ذلك الأمل فى الإضافة ومن تلك الرغبة فى المضى إلى تخوم أبعد، كما أرجو أن تكون الأعداد التى

أصدرناها خلال هذه الفترة، والتي وصل عددها إلى خمسة وعشرين عددا، تنوعت محاورها وموضوعاتها وتعددت اتجاهات كتابها، قد جسدت شيئا من ذلك الأمل، وشيئا من تلك الرغبة.

لقد حرصنا كل الحرص على أن نجعل من «فصول» في سنوات رحلتها الثانية ملتقى فعليا للنقاد والباحثين والدارسين على اختلاف اتجاهاتهم وتباينها، وساحة حقيقية مفتوحة لأشكال متنوعة من التجريب النقدي على امتداد الوطن العربي كله، كما حاولنا في كل الأعداد السابقة، بقدر ما توفرت لنا الإمكانيات، أن نطرح القضايا التي رأيناها أكثر إلحاحاً على واقعنا الأدبي - النقدي، وأن نهتم بتخصيص أعداد تمكس حراك تجاربنا وأنواعنا الأدبية، كما حرصنا على أن نصل اهتمامنا بثراننا القديم بانطلاقنا من ثقافتنا الراهنة في عالمنا المتغير.

إلى أى مدى نجحنا في تجسيد هذه المحاولة في الأعداد التي أصدرناها؟ إلى أية درجة يمكن أن نطمئن إلى وجود «مؤشرات» تومئ إلى نجاح ما حققته المجلة، خصوصا بعد أن اتسعت دوائر القراء خلال السنوات الثماني السابقة، وتزايد عدد النقاد والمبدعين المشاركين فيها زيادة مفرحة، وارتفعت أعداد قوائم المشتركين في المجلة ارتفاعا يبعث على الفخر؟

لا أريد أن أكون طرفاً مباشراً في الإجابة عن أسئلة النجاح الذي حققته «فصول» التي عملتُ فيها نائباً لرئيس التحرير ثم رئيساً للتحرير. حسبي القول إن ما أصدرته المجلة من الأعداد التي أعيد طبعها، نتيجة الإلحاح على طلبها، لهُو دليل على الأصداء الموجبة التي تركتها المجلة. وحسبي الإشارة إلى أنني بدأت بسؤال «الأدب والحرية» الذي أثار علينا ثائرة أعداء الحرية، وانتهيت بسؤال الرواية التي نعيش في زمنها. وما بين السؤال الأول والأخير، طرحت المجلة الأسئلة التي فرضها علينا وعى الواقع في حركته المتولّبة بالتوتر والتعارض والصراع والرغبة الملحة في التجاوز. وقدمت المجلة المتجدد من الرؤى والنظريات ما أسهم في تأسيس الأفق المنهجي المحدث للنقد الأدبي. ولذلك ترك المجلة لغيرنا وكلنا فخر بما أنجزناه، وفرح بما حققناه، وأمل في أن تكون قد تركنا لمن يأتي بعدنا ما ينطلق منه إلى ما نرجوه لهذه المجلة العزيزة من مزيد التقدم والتطور.

ومن حقنا، بل من الواجب علينا، الآن، ونحن نسلم الأمانة التي تخمّلناها ونحملنا من أجلها في الوقت نفسه، أن نشكر الباحثات والباحثين والقراء على ثقتهم التي منحونا إياها، وعلى اقتراحاتهم التي نفذناها، وعلى كتاباتهم التي فُتحت من الأفاق ما كان مغلقاً. وأخيراً، على دعمهم الدائم وتربّيحهم الحماسي على امتداد الأقطار العربية. وبشجينا أن نقول لهم: ها نحن قد وصلنا معا إلى نقطة يمكننا أن نتوقف عندها، لكي نمنح «فصول» العزيزة فرصة أخرى لتجدد وإعداد تحلم به، وحيوية مضافة نرجوها، حاملين في أعماق قلوبنا وعقولنا العرفان للباحثات والباحثين والقراء الذين كانوا عدتنا وملأنا في الوقت نفسه. وكلنا ثقة في أنهم لن يتركوا «فصول» في فصل عمرها الجديد، خصوصا بعد أن تولت تحريرها زميلة لم تتردى في الإسهام معنا في بداية الرحلة الثانية، ولذلك نرجو لها، وللمجلة معها، وبعنون من الذين عاونونا، كل النجاح في الرحلة الثالثة.

وأرجو أن يسمح لي القراء، قبل توديع الختام، أن أشكر باسمهم وباسم العاملين في المجلة كل من أسهم في تأسيسها وتأسيسها وضبط خطواتها، وعلى رأس القائمة هؤلاء الذين عملوا على تحويل الحلم بها إلى حقيقة قائمة، ملموسة. وأول هؤلاء الشاعر العظيم صلاح عبدالصبور (٣١ مايو ١٩٣١ - ١٤ أغسطس

١٩٨١) الذى عمل على إخراج هذه المجلة إلى النور، وتوفير كل إمكانيات النجاح لها، ومساندتها بدعمه الشخصى والفكرى والرسمى، خلال توليه الإشراف على الهيئة المصرية العامة للكتاب. وثانى هؤلاء أستاذنا الدكتور عز الدين إسماعيل الذى تولى رئاسة تحرير المجلة فى رحلتها الأولى، وعملنا تحت إشرافه لسنوات تعلمنا فيها منه الكثير: فكراً وممارسة وسلوكاً وحلماً. والشكر العميق لزملاي وزميلاتي الذين أسهموا بجهودهم فى تلك الرحلة، صلاح فضل واعتدال عثمان والرحوم سعد عبدالوهاب والأستاذ سعيد المسيرى والفنان فتحى أحمد، وغيرهم وغيرهم من الذين ساهموا وأسهموا فى استمرار هذه المجلة التى ظلت تواجه الكثير من الصعاب خلال رحلتها الثانية. ولا يفوتنى شكر زميلي العزيز سمير سرحان، الذى لا أنسى موقفه الصلب يوم أحاطت بعض العواصف الهوجاء بهذه المجلة فى مستهل عهدها، فدافع معنا عن «الحرية» التى ظلت شعار هذه المجلة، ونرجو أن تظل علامة ثابتة ومبدأ مستقراً فى تحولات فصولها.

أما عرفاتى الجميل ومحبتى الخالصة لكل أعضاء وعضوات التحرير: حسين حمودة، حازم شحاتة، فاطمة قنديل، ومن الإشراف الفنى على المجلة: سعيد المسيرى ومحمود القاضى، ومن سكرتارية المجلة: شحات عبدالجيد وآمال صلاح ومديحة حواش، وكذلك العم «عدلى محمود أحمد» الذى كان - ولا يزال - هدية صلاح عبدالصبور إلى «فصول». لقد كان هؤلاء عصب المجلة الحى وجهازها الفعال الذى تحمل الكثير للاستمرار بها فى ظروف عمل صعبة وقاسية. وتقديرى عميق لصبرهم فى العمل وجهدهم فى المتابعة وحماسهم فى الإنجاز المخلص الدؤوب.

وأخيراً، فالشكر الدائم والمتجدد لأصدقاء «فصول» الأوفياء الذين كانوا دافعها على مواجهة كل الصعاب، ولولا اعتزازهم بجهننا، ودفاعهم عنا، ومؤازرتهم لنا، ما واصلت المجلة مسيرتها إلى اليوم. وأرجو أن يستمروا - مثلاً - عوناً لهيئة التحرير الجديدة. أما نحن، فإننا نبتعد عن تحرير «فصول» العزيزة لنقترب منها أكثر بأقلامنا ولحمرات عقولنا، فإلى لقاء مع «فصول» الجديدة التى أدعو لها أن تبقى «فصول» كل المحدثين فى كل مكان تعمرو الثقافة العربية.

رئيس التحرير

غواية التحديث

جابر عصفور

تأثيره من ناحية، ويؤدى إلى اتساع ما يترتب عليها من استجابات متعارضة، من ناحية موازية.

هذا التلازم بين الوعى المحدث وعمليات التحديث المادى يجعل منه وعياً مدنياً فى كل الأحوال، أعنى وعياً يبدأ من الآلة وعلاقات إنتاجها، ولا يفارق أنساقها المعرفية أو منظومات المعلومات المرتبطة بها. وسواء كنا نتحدث عن مدينة «القاهرة» أو «بيروت» أو «حلب» أو «دمشق» أو غيرها من مدن مطلع النهضة العربية فى القرن التاسع عشر، حيث تصاعدت عمليات التحديث المادى بدرجات متفاوتة بالطبع، فإن المحصلة واحدة فى التحليل النهائى، وذلك من الزاوية التى جعلت من المدينة العربية المتحولة الفضاء المكاني الذى يتولد فيه وبه الوعى المحدث. يستوى فى ذلك أن نتحدث عن علاقة تبادل التأثير والتأثير التى تربط الوعى المحدث بعمليات التحديث المادى، أو أن نتحدث عن التلازم بين وجود هذا

لا يتولد وعى محدث إلا فى سياق لا يخلو من أجهزة ومؤسسات تحديث مادية، فالمعلاقة بين الوعى المحدث وعمليات التحديث المادى علاقة وثيقة يتبادل طرفاها التأثير والتأثير، ويؤدى كل واحد منهما إلى غيره فى المدينة التى تجدد أفكارها فى الوقت الذى تجدد أساليب حياتها المعنوية والمادية. ومهما كانت أجهزة التحديث المادى أو مؤسساته بسيطة أو ساذجة، من منظور العصور اللاحقة، فإن دور الصدمة الذى تقوم به فى زمنها الخاص هو اللحن الاستهلاكي فى تصاعد الوعى المحدث، ذلك الوعى الذى يدعو إلى عمليات التحديث المادى كى يعتمد بها فى رحلة حضنوره الصاعد. وبالقدر الذى يسبق به الوعى المحدث عمليات التحديث المادى التى يدعو إليها، فى دعوته إلى الانتقال بمجمعه من مستوى التخلف إلى مستوى التقدم، فإن هذا الوعى يتفاعل وهذه العمليات بما يتسع بدوائر

الوعي ووجود الآلة في المدينة التي تسعى إلى تغيير علاقات إنتاجها.

وليس الخوف القسري من المدينة المتطورة هو الذي يلزم الوعي الذي يأخذ في التحول، وإنما غواية المدينة «الداهية» التي تجذب هذا الوعي إلى عوالمها المغوية، وأدوات إنتاجها المخالفة، ومجالات أنشطتها الباذية، وكل ما ينقل هذا الوعي من حال إلى حال، منتزعا إياه من حذر الألفة والاعتد، دافعا به إلى مدى من الاحتمالات المتعارضة التي تبدأ بمشاهد الدهشة وانفعالات الصدمة. والآلة هي البداية في مثل هذه المشاهد والانفعالات، خصوصا من حيث جذوة حضورها التي تربك أنساق الإدراك التقليدية أو المعتادة، أو المتواردة، وتضع المذرك في سياق من استجابات لم يكن له بها عهد من قبل، استجابات يمكن أن تنطوي على الخوف الممزوج بالرغبة في الاكتشاف، أو بهجة الدهشة التي لا تخلو من حذر الرهبة، أو حتى الشعور المقلق بأن لحظة الإدراك هذه هي لحظة «المابين» التي تتباعد فيها العوالم، ويغدو «المابعد» مختلفا أكبر الاختلاف عن «الماقبل».

وليس مثل الرواية نوع أدى بفعل في التقاط التفاصيل الدالة على تولد مشاعر الدهشة، أو تفجر انفعالات الصدمة إزاء الحضور الواعد والملتبس للآلة التي جعلت من المدينة القديمة مدينة حديثة. يمكن للشعر - مثلا - أن يحمل بعض هذه المتغيرات الشعرية، كما حملت قصيدة محمود سامي البارودي (١٨٤٠-١٩٠٤) مشاعر الدهشة إزاء «القطار» الذي كانت سرعة قاطرته البخارية إذانا بانقلاب جئري في إدراك الزمن والمسافة. وكان يمكن، لاحقا، للشيخ محمد عبدالمطلب (١٨٧١-١٩٣١) أن يستبدل بالناقة الطائرة التي يستهل بها إحدى قصائده، بوصفها البديل العصري الذي جاوز القطار في تغيير معنى الزمن والمسافة. ولكن ذلك كله على سبيل الملح. أما الرواية، فإن عداستها متعددة الزوايا كأصواتها المتباينة، وطبيعتها السردية كخاصيتها الحوارية، تتيج لها أن تتأني إزاء لحظة الإدراك التي تتولد عن صدمة الآلة، وتلفظ منها تفاصيل المشاعر والانفعالات المتداخلة المختلفة، بل تفاصيل المعارف التي لم يكن للمذرك بها عهد، والتي تغدو - منذ هذه اللحظة -

علامة زمن جديد يتباعد في سرعة القاطرة البخارية عن زمن قديم.

والإشارة إلى سرعة القاطرة البخارية إشارة تمثيلية تنفي عن غيرها في هذا السياق، وهي إشارة لها دلالاتها التاريخية المرتبطة بمصر النهضة في مصر على وجه الخصوص، فقد شرع في مد السكة الحديد من الإسكندرية إلى القاهرة سنة ١٨٥٢ في عهد عباس باشا الأول، واكتمل الخط الموصل بين الإسكندرية والقاهرة سنة ١٨٥٦ في عهد سعيد باشا الذي حكم مصر منذ سنة ١٨٥٤ إلى أن خلفه - بعد وفاته - إسماعيل باشا سنة ١٨٦٣. وكانت هذه السكة أول خط حديدي أنشئ في الشرق كله فيما يقول عبدالرحمن الرافعي، فقد سبقت مصر تركيا نفسها في هذا الجانب، وذلك إلى الدرجة التي تملك منها العجب السلطان عبدالعزيز عندما زار مصر سنة ١٨٦٣، وركب القطار من الإسكندرية إلى القاهرة، وأصابته دهشة كبيرة لأنه لم يكن رأى القطارات البخارية في حياته من قبل. والسكة الحديد أولى دعائم العمران والتقدم من هذا المنظور، وأولى علاماته التي جذبت انتباه الوعي الذي لم يفارق تقليديته، وصدمة بسرعة عرباتها التي تجرها قاطرة أدهشت العيون التي رأها للمرة الأولى، سواء لما تتميز به من حركة عجيب، أو لما تنفته من دخان وشر، أو لما «لها» من شدة السرعة الغريبة، فيما وصفها على مبارك (١٨٢٣-١٨٩٣) في روايته الباكورة (علم الدين).

والحق أن احتفاء الكتابة الإبداعية بالقاطرة البخارية يسبق رواية على مبارك، خصوصا في «دائرة الدهشة» التي تولدت عن الحضور الصادم لكل من القاطرة البخارية والسفينة البخارية. وكلناهما «آلة» سرعان ما تحولت إلى موضوع للكتابة التي سعت إلى تعرف مخترعات التقدم واستئناس غرائب آلائه. وماكتبه الشيخ رفاعة الطهطاوي (١٨٠١-١٨٧٣) في وصف رحلته إلى باريس، وقد فرغ من كتابتها سنة ١٨٣٤، هو المقدمة التي أفضت إلى ماكتبه فرانسيس فتح الله المراكش في كتابه (رحلة باريس) الذي طبع في بيروت سنة ١٨٦٧، خصوصا بعد أن اكتمل مالم يكن موجودا أيام الطهطاوي، وتلازم حضور الباكورة والقطار في

يعرف بعد «ألف المعامل البخارية»، ولم يدرك بعد تغير معنى الزمن والمسافة لمن ألف «أجنحة نسر البحر» وأجنحة عفريت البر» و«طائر النار» مركبا ووسيلة تواصل واتصال، الأمر الذى فرض على المرائى مخاطبة أبناء عالمه القديم بقوله:

فليت عيون الأقدمين ترى الذى

نراه، وتدرى مسادته الحواضر

- ٢ -

ومهما يكن من أمر، فإن سرديات الرحلة إلى عواصم التقدم، تلك التى درت ما لم تدره الحواضر القديمة، كانت إحدى نقاط البداية التى سرعان ما تحولت إلى قص روائى حديث. وكما كانت المقامة إحدى هذه البدايات عندما تولدت منها أعمال مثل (الساق على الساق) (وحدث عيسى بن هشام) فإن الرحلة إلى الغرب، حيث تأسس فن الرواية الحديثة، كانت، بدورها، بداية سرعان ما تحولت إلى قص روائى داخل إطار وظيفة الرحلة التى لم يتغير هدفها، سواء من منظور الفتنة بحضور «الآله» التى أصبحت علامة التحديث فى المدينة المحسولة، أو الدهشة للملامح التحول المكاني فى «خططة المدينة التى أصبحت تعرف الآله».

والصلة بين (علم الدين) لعلى مبارك و(تخليص الإبريز) لرفاعة الطهطاوى على وجه الخصوص صلة متعددة الأبعاد، فرواية (علم الدين) هى رواية رحلة لم تفقد صلة الرحم التى جمعتها بسرد «تخليص الإبريز» الذى سبق بحوالى ثلاثين عاما. وقالب الرحلة الوصفى فى «تخليص الإبريز» هو القالب الذى لم يفارق السرد الروائى فى «علم الدين» التى اقترن هدفها بإشاعة النوع نفسه من الاستنارة وتوتر الدهشة فى رحلة المكان والزمان، والوعى لا يتغير جذريا ما بين الممثلين اللذين لا يكفان عن التحديث فى متغيرات التحديث المرتبطة بالحضور الواعد للآله التى أغوت الوعى الحديث بأفاعيلها.

وربما كانت رواية (علم الدين) التى نشرها على مبارك باشا قبل عشر سنوات من وفاته، تخديدا سنة ١٨٨٣، هى الرواية الإحيائية الأولى فى الدلالة على هذا الجانب،

معنى الفتنة التى انطلوت عليها غواية التحديث التى انجذب إليها المرائى بحماسة الصبا المتفجر بالمواقف الجياشة.

ومثال ذلك حديثه عن «أجنحة نسر البحر» التى خفقت له حتى وصل إلى ميناء الإسكندرية فى الخامس عشر من سبتمبر (أيلول) سنة ١٨٦٦، وتجوله فى مدينتها التى بهرته بأبنيتها الجميلة وأسواقها الرحبة، لكن إعجابه انصرف إلى «وقود النور الإيدروجينى» الذى سطعت به «الساحة المدهوة عندهم بالمنشية التى تعد من بين نخب ساحات الدنيا لعظم طولها واتساع عرضها». ومن الإسكندرية، يركب المرائى «أجنحة عفريت البر». يقصد إلى القطار الذى لم يكن موجودا أيام رفاعة، «والذى «طار» بالمرائى «كالباشق» إلى أن أوقفه «بعد خمس ساعات على مدينة الأهرام». ويعود المرائى من القاهرة إلى الإسكندرية، ومنها بالسفينة إلى مرسيليا، ومنها إلى ليون «مضطجعا فى المركبة على أجنحة البخار، مطلا من كوائنها البلورية على جمال هذه الطبيعة وتفايسها». ويرى الجبال تمر مـر السحاب «إلى أن حصد... طائر النار على مدينة ليون نحو نصف الليل حينما كانت سابعة فى أنوارها المرمرية».

و«أجنحة نسر البحر» (الباهرة) تشبه «أجنحة عفريت البر» أو «طائر النار» (القطار) فى اختزال حدود المسافة واختصار الزمن، فى الوقت الذى تتحول كلتا الآلتين إلى وسيلة لمشاهدة عجائب باريس، حيث «لا يفتر صباح ربوات (كذا؟) أعمال الأبدى مطلقا من أفواء الآلات والأجهزة. ولا تكف ألف المعامل البخارية صافرة بأبواقها النارية لتدعو فرسان العقول إلى مواصلة النزول فى حومة الإبداع والاختراع». ولا ينفصل هذا النوع من النزول عن علاقة إدراكية جديدة بالآله، سواء من حيث هى أداة السياق الحاسمة فى مضمار التقدم، أو علامة على حرية العقل وجسارته التى تصدى لهجوم غارات الظلام، وتطلب العلم الذى يقوى به العقل نفسه فى سميه الذى لا يتوقف عند حد، فسر التقدم فى عاصمة مثل باريس يرجع إلى «أن العقل المستبطن فى هذه الديار قد استخدم نواويس الصناعة فقهر شرايع الطبيعة بنفس أسلحتها». واكتشاف هذا السر فى بلاد الآخرين يستدعى إلى الذهن غيابه فى العالم الذى لم

شاهده من مخترعات الفرنسيس بقوله: «ولهم... أمور وأحوال وتراكيب غريبة ينتج منها نتائج لا تسمعها عقول أمثالنا». ولذلك، فالمسافة الزمنية والفكرية بين ماكتبه الجبرتي وما كتبه على مبارك، بعد الطهطاوى، هى مسافة درجات السلم الصاعد فى مجال المعرفة الجديدة، ومخالطة أهلها، واكتشاف الكثير من أسرار التقدم التى تستحق النقل إلى العربية، ومن ثم الحكاية عنها فى قالب السرد الذى تستدعيه تقنيات وصف الرحلة إلى عواصم التقدم وبربر الأخذ عنها.

وقد وصلت هذه التقنيات بين الطهطاوى وتلميذه على مبارك ومايزت بينهما فى دائرتين من الدلالة. الدائرة الأولى هى التى جعلت من «مسامرات» السرد فى «علم الدين» تقنية أقرب إلى القص الروائى بالقياس إلى سرديات «تخليص الإبريز» الوصفية. أما الدائرة الثانية فهى ما جعلت من نموذج المثقف الذى يمثله على مبارك «الأفندى» خطوة إلى الأمام على طريق الوعى المدينى بالقياس إلى النموذج الذى يمثله «الشيخ» رفاعة الطهطاوى الذى استهل هذا الوعى بأكثر من وجه. ولذلك تتسع حدقتا عينى «علم الدين» بوجه خاص لتسرى من مظاهر التحديث المادى، ومظاهر الاختراعات الحديثة، ما يضيف إضافات كمية إلى ما رأيته حدقتا عينى الطهطاوى. ويصل الأمر بشعور على مبارك بهذا الجانب، تحديداً، إلى حد التهمك غير المباشر على قلة معارف سلفه فيما يتصل بإدراك أسرار باريس. يحدث ذلك فى المسامرة التاسعة بعد المائة، وهى عن نور الغاز، حين يلاحظ الشيخ علم الدين أن العربات وأصناف الخلق تقبل وتدبر فى الليل كما فى النهار، ويتذكر الشيخ من كثرة الضوء فى الليل وشبهه بضوء النهار شطر بيت يقول: «ويل الكفر ليس له نهار». وسرعان ما يعقب صديقه «الخواج» بأن الشطر لرفاعة الطهطاوى، قاله فى وصف رحلته إلى باريس. ويمضى «الخواج» قائلًا إنه وقع على نسخة من كتاب رحلة رفاعة الذى يصفه على النحو التالى:

رأيت أنه قد أكثر فيها من مدح باريس وأهلها، وأطنب فى وصف نساءها ورجالها، وطاف حول الدن إلا أنه لم يندن، ورع حول ذاك الحمى وحام، وما رفع عن وجه ليلى الشام، وأظنه لم

فالسباق الأساسى للحبكة الرئيسية يبنى على رحلة وعى يتحول عبر متغيرات المكان وبواسطة مستحدثاته، منتقلا من وضع معرفى أضيق إلى وضع معرفى أوسع، ومن عقل يجمع ما بين علوم الرواية والدراية القديمة إلى عقل يفتتح على المعارف الواعدة للعصر، سواء فى علومه الجديدة التى تفتن العقل أو مخترعاته المدهشة التى تثير الخيال. وجدة العلوم هى الوجه الآخر من الدهشة التى تخلفها المخترعات المترتبة عليها فى الوعى الذى انطوى على غواية حلم الانتقال من وهاد التخلف إلى ذرى التقدم.

وتختلف «علم الدين» عن «الساق على الساق» التى كتبها أحمد فارس الشدياق من هذه الزاوية بأمرين، أولهما أن السرد فى «علم الدين» أقرب إلى الرواية بالقياس إلى «الساق على الساق». وثانيهما أن إطار الرحلة فى «الساق على الساق» مقرون بمحاولة اكتشاف «ما هو الفارق» فى قلبه ما بين المذاهب والديانات والأقطار. أما «علم الدين» فإطار الرحلة فيها هو إطار رحلة الوعى الذى يجاوز قصوره بالارتحال فى العوالم التى تضيف إليه ما لم يكن يعرفه. ولذلك تخلو «الساق على الساق» من مشاعر الدهشة التى شغل محلها رغبة السخرية التى تنفى القداسة عن الأشخاص أو الأفكار لتضعها موضع المسألة من منظور «الأنا» التى تسعى إلى اكتشاف هويتها الفارقة.

ولا أحسبني أباعد عن واقع الأمر، تاريخيا على الأقل، لو قلت إن دهشة الصدمة فى «علم الدين» هى رجوع صدى صدمات الدهشة التى تولدت عن العلاقة بالآخر الأجنبى وإضافة كمية وكيفية إليها، ابتداء من دهشة الشيخ عبد الرحمن الجبرتي (١٧٥٤-١٨٢٢) الذى كتب عن ما شهده من عجائب اختراعات «الفرنسيس» فى تاريخه، وليس انتهاء بدهشة الشيخ رفاعة الطهطاوى (١٨٠١-١٨٧٣) الذى عانى صدمة التقدم فى الضفة الأخرى من البحر الأبيض المتوسط فكتب «تخليص الإبريز فى تلخيص باريز». والصلة بين على مبارك والطهطاوى، فى هذا السياق، هى صلة الوعى الذى يصطدم بنوع لا يعرفه من مظاهر التقدم متعدد المجالات، فلا يملك سوى أن يحاول الفهم، ويجاوز ما عبر عنه الجبرتي فى التعقيب على ما

(علم الدين) ونشرها في المساق الزمني الذي شهد الاحتلال البريطاني لمصر سنة ١٨٨٢، موضوعاً من أهم موضوعات الرواية العربية، وذلك ابتداءً من نشأة الصبا في أعمال من مثل «علم الدين» إلى اكتمال النضج في أعمال تجمع ما بين ثلاثية نجيب محفوظ (بين القصرين، قصر الشوق، السكرية) وحماسية عبدالرحمن منيف عن (مدن الملح). ولكن اللافت للانتباه أن الإحساس الحاد بالزمن، ومن ثم التغيير، يظل مقترناً في كل الأحوال بتجليات «الأخر» الذي يبدو في (علم الدين) على هيئة رجل من مشاهير الإنجليز المستغلين في بلادهم بتعلم اللسان العربي وقراءة علومه. وهي صفة لا تعدو أن تكون حيلة روائية يتيح بها خيال على مبارك الروائي إمكان اللقاء بين الشيخ الأزهرى «علم الدين» ورجل العلم الإنجليزي، كى يفسد الثنائي خطى الأول في رحلة معرفة محدثات الزمن الصاعد للغرب (الأوروبي) واختراعاته.

- ٣ -

ولكن لماذا اختار الأندى على مبارك شيخاً من مشايخ الأزهر بطلاً لروايته؟ أغلب الظن أنه كان يريد الإصلاء من شأن التراث الإسلامى العقلاني بالمقياس إلى تراث النقل والتقليد الجامدين، وإثبات أن استمرار هذا التراث لا يحول دون التقدم، أو ينهى عنه، وإنما يحض عليه ويدفع إلى المضى فيه. وكما انفتح العقلانيون المسلمون من الفلاسفة والمعتزلة على الحضارات السابقة عليهم، ودعوا إلى الأخذ عن غيرهم مهما كانت ديانتهم، ما ظل هذا الغير قادراً على الإفادة، وعلى تقديم ما يمكن الانطلاق منه إلى بعده لتتجسم النوع الإنسانى فيما قال الكندي قديماً، فإن أحفاد هؤلاء العقلانيين، من أبناء الأزهر، كان عليهم المضى على الدرب نفسه، ومواصلة التقاليد العقلانية التى لا تتردد في الأخذ عن الغير، واحترام المغايرة، والحض على الاجتهاد، واستئناف النزول في حومة الإبداع والاختراع. ويبدو الأمر - من هذا المنظور - كما لو كان على مبارك يستعين بمستيرى الأزهر على منغلقية الذين كانوا حجر عثرة في مواجهة أفكار الاستنارة، ضارباً المثل بشيخ من المنتسبين إلى تيار الاستنارة الأزهرية الذى بدأ بالشيخ حسن العطار (١٧٦٦-١٨٣٤)،

يأتها من ابوابها، ولا كشف له عند وصفه لها عن نقابها، ومع ذلك فجميع ما ذكره ورآه قد تغير الآن، ومضى من وقته إلى الآن نحو ثلاثين سنة. وفي هذه المدة تقدمت العلوم والصنائع تقدماً زائداً، وظهر في أعمال الخلق النتاج المفيدة، فصالح بذلك شأنها واتسعت دائرة ثروتها.

وليس المهم فى هذا السياق مباهاة الكاتب الأندى بكثرة ما يعرفه من مخترعات التقدم وآلاته التى لم يعرفها سلفه الشيخ، فالأهم من التوقف عند المباهاة ما يكمن وراءها من المضى قدماً فى طريق المعرفة «غير التقليدية» بأدوات التحديث وآلاته، الأمر الذى يعنى إدراك مستلزمات المدينة العصرية، ومجاورة علم الرواية والدراية القديمة إلى علوم العمران الحديث بكل لوازمه. أقصد إلى أن هذه العلوم كانت سلاح على مبارك «الأندى» الذى أوكل إليه الخديوى إسماعيل - زميله فى البعثة إلى باريس - مهمة الإشراف على بناء القناطر الخيرية، واستكمال منشآت السكك الحديدية، وتخطيط مدينة القاهرة الجديدة، وإدخال المياه الصحية إلى منازلها، وأصوبه الغاز إلى شوارعها، جنباً إلى جنب المدارس الحديثة ودار الكتب الخديوية والأوبرا والحدائق العامة... إلخ.

ولا أحسبني أغالى لو قلت إن على مبارك الذى فرغ من كتابة (علم الدين) فى عهد توفيق باشا، بعد سنوات من إشرافه على عملية التحديث المعمارى للقاهرة القديمة فى عهد إسماعيل باشا، ينطق من وراء قناع «الخوارج» الإنجليزى، لا ليؤكد اختلاف «الأندى» فيه عن «الشيخ» فى سلفه الطهطاوى فحسب، وإنما يؤكد إلى جانب ذلك إحساسه الحاد بالزمن، نتيجة إدراكه المتزايد بتصاعد إيقاع خطى التقدم فى علوم الغرب وصنائعه، وما يفرضه هذا التصاعد من اتساع المسافة بين المتخلف والمتقدم، الأمر الذى يفرض على المتأخر الإسراع فى اللحاق بخطى المتقدم بأسرع وأقصى ما يستطيع. هذا الإحساس الحاد بالزمن، وما يفرضه تتابع إيقاعه على البشر، خصوصاً فى علاقته بالتحويلات الناتجة عن عمليات التحديث، سيظل، منذ كتابة

وتواصل في تلميذه رفاعه الطهطاوى (١٨٠١-١٨٧٣) ووصل إلى نضجه مع الإمام محمد عبده (١٨٤٩-١٩٠٥) مفتى الديار المصرية الذى عانى الكثير من جمود مشايخ التقليد والنقل. ونموذج «علم الدين» الذى يرسمه على مبارك نموذج يتناسب تماماً إلى هذا التيار، سواء فى تأكيده العلاقة بين صحيح الدين والتقدم، أو فتح أبواب الاجتهاد للعقل على مصراعها، أو السماح العقلية فى تقبل الجديد من لوازم التحديث، أو تشجيع الرحلة لطلب العلم الواحد والمعرفة المحدثة.

هكذا تصوغ (علم الدين) بطرائقها الروائية فى السرد رحلة رعى الشيخ المستنير فى أقطار المعارف الجديدة بواسطة الرحلة المكانية عبر أقطار التقدم الأوربي المختلفة، مجاوزة سرديات قالب الرحلة الذى جمع ما بين الطهطاوى والشدياق والمراثى وغير الدين التونسي وغيرهم، جامعة ما بين مجازات القص وحقائق الوصف فى مسامرتها التى وصلت التعليم بالإمتاع. وكانت البداية فى ذلك إدراك كاتبها أن:

النفوس كثيرا ما تميل إلى السير والقصص وملح الكلام، بخلاف الفنون البحتة والعلوم الخمسة، فقد تعرض عنها فى كثير من الأحيان، لاسيما عند السآمة والملال من كثرة الانفعال وفى أوقات عدم خلو البال.

ولأن (علم الدين) تهدف - من هذا المنظور - إلى المقارنة بين الأحوال الشرقية والأوروبية، فإنها تلجأ إلى الحال المجازى - لا الحقيقى - للرحلة، وإلى شخصيات مخترعة تؤدي دورها بوصفها مجازات، ومن ثم أقنعة سمعية، مختلفة، يتيح تبانيها إمكان مراوغة الرقابة من ناحية، وجرس وجهات النظر المتباينة من ناحية ثانية. وأخيراً، إبراز مضاعف الدهشة المصاحبة للحظات الاصطدام بمستحدثات المدن المدهشة، ابتداء من وسائل الانتقال والانصال التى أحدثت مخترعاتها، فى ذلك الزمان، موضوعاً للسرد الروائى المتجلبب إلى تعرفها والتعريف بها.

ولذا كان «الخواجة» يقع فى رحلة «علم الدين» موقع الأستاذ الذى يقود خطى تلميذه المعمم إلى أسرار التمدن.

الحديث التى يريد له أن يعرفها، وبلغت عينيه إلى ما ينبغى له أن يراه ويتوقف عنده، فإن الشيخ «علم الدين» لا يعنى إلى الرحلة وحيداً مع «الأخر» الأجنبى، وإنما يصحب معه أكبر أولاده «برهان الدين» علامة على حضور جيل مغاير، وإشارة إلى إمكان وقوع تباين بين الأجيال المتعاقبة فى اكتشاف معارف التقدم التى تبدأ بتعلم لغة «الأخر». ولكن الأمر لا يتوقف عند هذا الجانب، فثالثية الابن / الأب فى العلاقة بالأخر «الخواجة» تكفئ من الأبعاد ما يدل على مدى المضى فى الرحلة المكانية، وتشير إلى صعود الابن الذى هو امتداد حضور الأب على سلم التمدن، ووصوله إلى درجات يبقى الأب بعيداً عنها بحكم تعوده على القديم، ومن ثم يندو أقل مرونة فى تقبل ما يقبله الابن. وما بين الاثنين، يظل «الخواجة» فى الصدارة من السرد الروائى، بوصفه يمثل التقدم الذى يأخذ بيده الشيخ والابن، وذلك على مدى الرحلة التى تنقل الشيخ من طور إلى طور، وتحدد مستقبل الابن الذى يعنى إلى مدى أبعد ما كان يمكن أن يصل إليه الأب.

- ٤ -

«علم الدين» ابن قرية من قرى مصر، أبوه فقيه بسيط من فقهاء الريف. كان يصلى بالناس فى جامع القرية، ويعلم أطفالهم كتاب الله عز وجل. وكان من أهل الفضل والصلاح، رزقه الله على الكبر بابه الذى أسماء علم الدين، تفادى بأن يكون من العلماء المجتهدين، وزيّاه فى كتابه إلى أن ترعرع، وأصبح مستعداً للدراسة فى الجامع الأزهر. وفى الأزهر، درس إلى أن برع فى العلوم الثقيلة والعقلية. وتزوج أخت صديق له، فقيرة بالغة، اسمها تقيّة. وبعد وفاة والده، أحضر إخوته إلى القاهرة، واتسعت أسرته بما ضاقت به أحوال عيشه. واتفق أن رجلاً من مشاهير الإنجليز المشتغلين فى بلادهم بتعلم اللسان العربى وقراءة علومه حضر إلى القاهرة، ولقى شيخ الجامع الأزهر، وأخبره أن عنده نسخة من كتاب «لسان العرب»، يريد طبعه للتجارة فيه وتسهيل تناوله لطالبه، وأنه حضر إلى مصر بقصد تصحيح النسخة التى معه لأجل الطبع منها. والشمس الشيخ أن يذله شيخ الأزهر على أستاذ من العلماء المتبحرين فى تصحيح الكتب يقوم بهذه

من الميراث العقلاني الذي ورثه الشيخ «علم الدين» عن أسلافه، والذي لجأ إليه ليواجه به ميراث النقل التقليدي الجامد الذي استند إليه أقران الشيخ الذين رفضوا التعامل مع العالم الإنجليزي أو الاقتراب منه، مستندين في ذلك إلى نزعة انغلاق متأصلة، تسترب في «الآخر» استراباً مطلقة، وترد الدين على المعرفي في تأويل جامد يحول بين المسلم والإفادة من المعارف المفيدة لغير المسلمين وغير الناطقين بالعربية.

ويبدو أن حرص «علم الدين» (الذي يجمع اسمه ما بين دلالة العلامة في «العلم» ودلالة المعرفة في «العلم») على تأكيد حق الاجتهاد، ومن ثم حق العقل في الاختلاف، هو الذي جعله يطلق على ولده اسم «برهان الدين» تأكيداً للمصنفات الاستدلالية للعقل الذي يتوسل بالبرهان، ولا يركن إلى التقليد، ويميل إلى الانفتاح على الجديد ما ظل الجديد مقبولاً على أساس من مبدأ التحسين والتفكيك العقليين الذي ورثه الأب عن معتزلة الإسلام. واتطابقاً من هذا المبدأ العقلاني، يرغل الشيخ «علم الدين» وابنه «برهان الدين»، يخوض كلاهما رحلة الحقيقة والنجار مع «الخوارج» ابتداء من القاهرة إلى الإسكندرية، ومن الإسكندرية إلى الضفاف الأخرى للبحر، حيث تقع إنجلترا، ومن إنجلترا إلى فرنسا، وما بينهما إلى بعض المدن الإيطالية. وأثناء الرحلة نرى كل شئ بعيني الشيخ، على الأقل في القسم الأول، ويتم التركيز على المحترعات المادية للتمدن، كما لو كان ذلك على سبيل التمهيد الذي يقضي إلى اللوازم الحضارية والفنية التي نراها بعيني الابن الذي أخذ يفرض حضوره التدريجي شيئاً فشيئاً.

والطريف أننا، طوال الرحلة، ننسى (لسان العرب) الذي كان مبرر الإرتحال أصلاً. وفيما عدا الوقوف على «الجمعية الشرقية» في باريس، و«بيت الكتب» الذي يذكر الشيخ «علم الدين» الكثير من مخطوطاته العربية في التفسير والفنّان والمطبخ والتاريخ، أقول فيما عدا ذلك لا يقوم الشيخ بدور بارز أو حتى لافت في تعليم «الخوارج» علوم العربية، أو يسهم في تصحيح أو حتى النظر في مخطوط (لسان العرب). ولا غرابة في ذلك، فما حكاية تصحيح مخطوطة «اللسان» سوى حيلة روائية تبدأ بها الرحلة، وما الرحلة

المهمة، ويضيف إليها مساعدة العالم الإنجليزي في قراءة بعض العلوم العربية، ويجعل له في نظير ذلك رتبة كافها، فإن اقتضى الحال سفره من مصر إلى بلاد الإنجليز أو غيرها استصحبه معه، بشرط أن يضاعف له مرتبه، ويتكفل مع ذلك بموونته ونفقته ولوازم سفره إلى أن يرجع إلى مصر، فذكر له الشيخ جماعة من العلماء اعتذروا جميعاً ما عدا الشيخ «علم الدين» الذي لم يأبه بلوم من لاه على قبوله خدمة رجل على غير دينه، يعلمه علوم الشريعة طمعاً في المال أو في حال من الأحوال. ويستخدم «علم الدين» في الرد على اللاتمين حجج العقل التي أثنى عليها، والتي جعلت منه مجادلاً ينطوي على بعض الأصول الاعتزالية. ويبدأ حججه بقوله:

إنكم لا وجه لكم في توجيه الملامة إلى على الاجتماع بهذا الرجل وتعليمه، بل أقول، فضلاً عن ذلك، لا بأس بتعليم لسان هؤلاء القوم وغيرهم، وإن كانوا على غير ديننا، ففي الحديث الشريف: «من علم لسان قوم آمن من مكرمهم». وقد جاء أن النبي صلى الله عليه وسلم أمر كتابه زيد بن ثابت بتعليم اللغة السريانية فتعلم قراءتها وكشابتها، وجاء: «الحكمة ضالة المؤمن، فليبأخذها حيث وجدها». وجاء: «اطلبوا العلم ولو في الصين»... وفوائد تعلمنا للغة هؤلاء القوم لا ننكر، فإننا بذلك يتيسر لنا الوصول إلى ما وصلوا إليه من الفنون والصناعات الكثيرة المنافع، وذلك لأننا بواسطة معرفة لغتهم يتأتى لنا التكلم معهم واستطلاع ما عندهم والوقوف على ما لهم في تلك الفنون والصناعات من الكتب والرسائل العديدة، ثم نختار منها ما نراه نافعا لبلادنا ولازماً لنا، ولا بأس علينا في ذلك.

هذا النوع من الحاجة يكشف عن منطق النهضة التي لم تكن تقليداً سلبياً للغرب، وإنما محاولة لتعلم أسرار تقدمه، وذلك من منظور نقدي، يقبل من هذا التقدم ما يقبل أو يرفض ما يرفض على أسس عقلية تهدف إلى تحقيق المنفعة العامة. وهذه النظرة العقلانية التي تضع الأشياء موضع النقد، وتصوغ لنفسها معياراً في القبول والرفض، هي الوجه الآخر

نفسها سوى قص تمثيلي على أهمية اكتساب المعرفة الجديدة من غير لسان العرب.

وتبدأ أوائل هذه المعرفة بفتنة الآلة الجديدة والصدمة التي تحدثها في الوعي. وليس من المصادفة أن يبدأ على مبارك من السكة الحديد، تلك التي أطلق على عرباتها المراكش قبله اسم «أجحة عفريت البر». ولكن في (علم الدين) تدفع سرعة القطار الشيخ إلى أن يضطرب قلبه بعض اضطراب، ويدخله شع من الخوف «لكونه لم يسبق له بذلك عادة». وينظر ولده من نوافذ القطار «متفكرين في عجائب الكائنات، والإنجليز ينظر إليهما» فقد عرف أنها المرة الأولى التي يركبان فيها السكة الحديد، ويبان هذا الأثر الباهر والاختراع الجديد. ويفكر الشيخ في القاطرة (الباهرة) التي تجر العربات، ويندهش لما بدا له فيها من شدة السرعة الغريبة التي حملت الأغرار من بعض العامة على أن يقول: إنما تسير بقرة جماعة من الجن والشياطين، مسخرين لها بواسطة العزائم والسحر والطلاسم. ويصبح ذلك مدخلا يدخل منه «الخواجه» الإنجليزي لكي يشرح للشيخ عمل القاطرة وأسرار البخار وتاريخ صناعة السكة الحديد، وما انتهى إليه تطورها من السرعة التي أدهشت الشيخ: «فمن ذا الذي كان يتصور قبل أن يظهر هذا الأمر أنه يذهب من القاهرة إلى الإسكندرية ثم يعود إلى محله في يوم واحد؟».

وتعمل الحيلة الروائية على تبرير دهشة «علم الدين» الذي لم يجد موجبا للسفر من قبل، ولا خرج من القاهرة منذ دخلها إلا مرة واحدة. ولكنه يخرج هذه المرة من القاهرة إلى الإسكندرية بواسطة السكة الحديد التي يأخذ في تعرفها، مدركا أن فوائدها عظيمة وفوائدها كثيرة، وليست منافقها خاصة بالتجارة، بل تتم غيرها من الصناعة والزراعة والعلوم والفنون والمعادن والأخلاق والسياسة والعمران والمدنية. وأحسب أن هذا الوصل بين الصناعة والفنون، في موازاة الوصل بين العلوم والأخلاق، إنما هو نوع من تأكيد العلاقة المتبادلة بين التحديث والحداثة، ورد للحداثة المعنوية على التحديث المادي، والعكس صحيح بما يجعل من كل واحد من الطرفين سببا ونتيجة في آن. ويتجلى بعض ذلك حين يقول الشيخ عن طاقة البخار التي تتحرك بها القاطرة:

سيحان الله لقد تقاربت البلاد والأمصار بسبب هذا البخار تقاربا شديدا، حتى صار يستغنى الإنسان في أسفاره عن عدة شهور ببعض أيام، وعن عدة أيام بيوم أو بعض يوم، فصار يمكن للإنسان أن يسافر من القاهرة إلى الإسكندرية ويرجع إليها من يومه بعد أن كان لا يمكنه ذلك إلا في مدة أسبوعين أو أكثر، حتى أن بعض أصحابي أخبرني أنه مسافر مرة من الإسكندرية في البحر يريد القاهرة فلم يصل إليها إلا بعد ثلاثين يوما، فقد ربح الإنسان مدة طويلة من عمره، فضلا عما توفر عليه من ماله الذي كان يصرفه في سفره، واستراح من كثير مما كان يكابده من المشاق والمتاعب والعوائق والمصاعب التي لم يكن يخلو عنها ولا يسلم مسافر منها، فما أكثر فوائد هذه السكة، وما أوفر لها من الخير والبركة.

ولا يترك «الخواجه» الإنجليزي الشيخ يمضي وحده في هذا النوع من التعرف، بل يضيف إليه ما يدعمه من أن اختراع البخار حقق الكثير من الفائدة لظاهر الإنسان وباطنه. أما ظاهره فبالرقيق والبهجة واكتساب راحة البدن والمهجة، وأما باطنه فبانتقاله من قيد المضيق إلى سعة الإطلاق، وتخليه بمعرفة عجائب البلاد وغرائب الآفاق. وتلك إضافة تقرر المادى بالمعنى الذي يترتب عليه، وتصل بين تحديث «الآلة» ونتائجها التي تنتقل بالعلاقات الإنسانية للبشر من حال إلى حال. ودليل ذلك ما يبرزه «الخواجه» في إضافته من أنه نتيجة اختراع البخار، وما أنبئ عليه من آلات، اختفى إحساس الناس بوطأة المسافات، وتقاربت الأجناس بما جعلها تعناد على حسن المخالطة والأنس والائتلاف، وزال ما كان بين البشر من موجبات الوحشة والبغضاء والاختلاف.

والمقارنة دالة في هذا السياق بين رحلة «علم الدين» ما بين القاهرة والإسكندرية ورحلة «الفاروق» في (الساق على الساق) بين المدينتين. والفارق بين الرحلتين هو الفارق بين نشر كتاب الشدياق سنة ١٨٥٥ وكتاب على مبارك سنة ١٨٨٣، وهو فارق يصل إلى ثمانية وعشرين عاما، ويشير إلى

«الخوارج» الإنجليزية، موضحا نزعتهم النفعية (البرجماتية) بتأكيد أنه ما من رابطة بين الخلق أقوى من رابطة المنفعة.

وتقترب هذه النزعة بنوع من الحس التجارى الذى يرد التغير إلى عوامل اقتصادية ملموسة، لا تخلو من علاقة بمخترعات العلم وتقدم الصناعة. وهى عوامل يكشف عنها «الخوارج» عندما يظهر أن التجارة دفعت إلى تطوير أدوات الاتصال ووسائل الانتقال، وأفادت بما ترتب على ذلك من انقلاب حسن محسوس فى علاقاتها، نتيجة سرعة تدفق الأخبار والمعلومات بين مراكز التجارة. ويوضح «الخوارج» أنه:

بواسطة التلغراف والبوسطة فى البر والبحر صارت جميع بقاع الأرض متصلة ببعضها، والأخبار واردة من جميع جهات مع السرعة التامة، إذ فى ظرف الأربع والعشرين ساعة تعم الأخبار جميع جهات المعمورة.

ويرتبط بهذه النظرة ما يبرر به «الخوارج» انتشار التفنادق على الطراز الأوروبى فى مصر، مؤكدا أن كثرة وجود الأغرأب فى البلد أدت إلى شيوخ عوائلهم، ومنها «اللوكندات» التى لا يأوون إلا إليها. وتبع ذلك أن ظهر بالمدن التى ظهروا بها أولا خانات ومحلات للملاهى مشبهة لما فى بلادهم، ومناسبة لحال ثروتهم. وكان أول ظهورها بالإسكندرية، لأنها الميناء والمرسى للمراكب الصادرة والواردة، وأول بلد ينزل به الغرب بعد مفارقة البحر، ثم سرى ذلك إلى غيرها شيئا فشيئا. وهكذا، يقول الخوارج، كلما مدت التجارة أغصانها، واقتطف أهلها من ثمارها، كشرت آثار التمدن والعمارة والتأنس والحضارة، وتغير سلوك السكان المحليين إزاء الغرباء، وبدأ نوع جديد من العلاقة بينهم، تؤدى إلى أن «ينتقل القطر ومبائنه وأحوال ساكنيه، ويكون هذا الانتقال لمررة وجود الأغرأب».

هل نقول إن «الخوارج» لا يخفى تحيزاته، وإنه يسر وجود «الأغرأب» فى مصر وسيطرتهم الاقتصادية بأكثر من وجه؟ إن الأمر ممكن، فالخوارجا يسعد إنتاج التوسع الاستعمارى بمعنى أو غيره. ولكن كل ظاهرة تنطوى على نقيضها، ويتجاوز الخطاب الاستعمارى والخطاب الثقافى فى

زمن مضى لم يكن فيه قطار يصل ما بين القاهرة والإسكندرية، فقد اكتمل خط السكة الحديد بين الإسكندرية والقاهرة سنة ١٨٥٦، أى بعد عام واحد من نشر (الساق على الساق) فى باريس، ولذلك لم يكن ممكنا اختزال زمن المسافة التى قطعها أحمد فارس الشدياق بواسطة مركب ارتمل به من ميناء بولاق، وقطع به أياما وأياما إلى أن وصل إلى الإسكندرية. ويمكن للقارئ أن يقارن سرعة القطار التى أدهشت «علم الدين» ومشاعر الإعجاب بالرحلة النهرية البطيئة التى وصفها الشدياق على النحو التالى:

أما السفر من بولاق فى القنج (نوع من المراكب) فإنه من أعظم اللذات التى ينشرح لها الصدر فإن النيل لا يكون إلا ساجيا. ورئيس القنجة يقف قبالة كل قرية ليتزودوا منها الدجاج والفاكهة الطريفة واللبن والبيض وغير ذلك. وناهيك بماء النيل عذوبة ومصحة. فالراكب فى إحدى هذه القنجات لا يزال طول نهاره أكلا مسرورا قدير العين بما يراه من نضرة الريف وخصب القرى، حتى يود أن تطول مدة سفره فيه، وإن كان فى قضاء أمر مهم، فاعتنم الفسايق هذه الفرصة وأمن فى قضاء الأعذبين... ومازال على هذه الحال حتى وصل إلى الإسكندرية وهو شعبان ريان.

وينطق النص السابق إحساسا مختلفا بالزمن والمسافة، إحساسا لا يورقه تعاقب الليالى على المسافر فى نهر النيل، لا يشغل باله بطول المسافة، فالهم هو متعة النظر وبهجة الطعام وحالة الاسترخاء التى يخلو فيها المرء لنفسه كى يتأمل أحواله فى دعة كاملة. وتلك حالة تناسب الشدياق الذى كان يريد أن يحتلى ذاته فى مرآته الخاصة بواسطة الفسايق الذى هو إياه. وليس الأمر على هذا النحو فى حالة «علم الدين» الذى يشعر شعورا مختلفا كل الاختلاف بالزمن والمسافة، وتعلم دروسا مغايرة من «الخوارج» الذى يضعه على عتبات وعى عملى مبين، ويدفع به إلى تمثيل معانى الآلة التى أزالته وطأه للمسافات، وقاربت بين الأجناس. وقد تأكد ذلك باستعمال الإشارة الكهربائية المعروفة بالتلغراف فيما يقول

إليه قلوب أصحاب الحاجات والخاصات
لعلهم أنه يهدهم إلى الرأي الصواب.

وما يقوله «الخواجه» في هذا المجال هو نوع من برنامج التعليم المدني الذي يضعه للابن برهان الدين، فدعا له في طريق يمضي من النقطة التي انتهى إليها والده. ولذلك يقترح الخواجه على «علم الدين» الاختيار بين أمرين؛ أولهما إدخال «برهان الدين» إحدى المدارس الأميرية، أي إحدى المدارس المدنية التي أسهم في إكمال نظامها على مبارك نفسه. والثاني إبقاء «برهان الدين» بإحدى مدارس لندن (لوندرة) ليتربى فيها كما يتربى أولاد الإنجليز. ويختار الشيخ المدارس الأميرية في مصر بالطبع، ليكون قريباً من ولده.

ويرحب الابن باختيار الأب، خصوصاً بعد أن رأى بنفسه ثمرات التعليم المدني فيمن حوله من أهل الحارة التي يقع فيها بيتهم، مؤكداً أنه لم يجد واحداً منهم إلا وهو في ثروة ورفاهية لا يتمتع بهما غيره، فإن بالحارة التي هو بها جماعة منهم لهم درجات مختلفة، أقلها بمرتبات كافية، وفيهم من بلغ المناصب الرفيعة والرتب العالية، وله مرتبات جسيمة ينفق منها على الأهل والأقارب، وتصدق على الجار والصاحب، ورأى جميع أهل الحارة، بل أهل الخط كله، يراعون خواطرمهم لمعروفهم وكرمهم ومساعدتهم الخيرية، وليس فيهم ابن أمير أو شريف.

ونفضي هذه النظرة غير الطبقيّة إلى تأكيد أن التعليم المدني عامل حاسم للانتقال على سلم التراتب الاجتماعي، من حيث ما يؤدي إليه من رفع أبناء الطبقات الدنيا درجات، مساوياً بينهم وبين أبناء الطبقات العليا، بل يضعهم في الصدارة من هذه الدرجات إذا تفوقوا في طلبه، ويستبدل بهم غيرهم من الذين لا علم لهم أو معرفة. وتقدر ما تسهم هذه النظرة في إعادة بناء التراتب الاجتماعي على أساس من العلم المدني، مستبدلة الأفتدى الحديث بالشيخ التقليدي، فإنها تسهم بالقدر نفسه في خلق مقابلة موازية بين التعليم الديني والتعليم المدني الذي أصبح مندوباً إليه، كما أصبح سبباً من أسباب الارتقاء الاجتماعي اللازم لعمليات التحديث. وترتب على ذلك معيار قيمي جديد، لا يقصر

تبريرات الخواجه، لكن بما يغلب الخطاب الثقافي الذي يعيد إنتاجه المؤلف المعلن، دائماً، في (علم الدين). أقصد إلى الخطاب الذي يؤكد قيم العقل والانفتاح على العالم، المتقدم، والأخذ عنه، والإفادة منه. والمعيار في ذلك هو مبدأ التحسين والتقيح العقليين.

- ٥ -

ويتضح دور برهان الدين من منظور هذا المبدأ، سواء من حيث هو التطور المدني لثقافة الأب الدينية، أو من حيث هو الاستهلال الجديد لنوع واحد من الثقافة التي يقوده إليها الخواجه، بعد أن يقتنع والده بضرورة تعليمه تعليماً مدنياً، مستخدماً في ذلك حججاً من قبيل:

ماذا يضر الإنسان لو علم لسان قومه وقواعده، وعلم دينه ومذهب بلده، حتى يكون على بصيرة في إدارة أموره وتقوية برهانه، وضمّ إلى ذلك أسنّة ملل أخرى وأقنعتا لتجذب إليه قلوب الأغراب، فيضيف معلوماتهم إلى معلوماته، لتزداد رغبة أهله فيه، وعلم مع ذلك تاريخ بلاده، وضمّ إلى ذلك تاريخ بلاد غيره وأحوالها، إذ بذلك يكون على بصيرة من الروابط المولفة بين الملل وبعضها، والأسباب التي توجب النزاع والوفاق بينهم، وضمّ إلى ذلك علم الجغرافيا والنباتات والحيوانات والجمادات والهندسة والفلك وجز الأقوال... ففتتح دائرة معلوماته، ويقف على النوااميس الأبدية المؤثرة في الموجودات وكيفية التأثير فيها، فتتسع بصيرته، وتعلم بذلك بين البرية شهرته، فإن تعلم الطب وقف على أسباب الأمراض وكيفية علاجها، ووظائف الأعضاء الظاهرة والباطنة وإرتباطها بالقوى الباطنية... ولا يلزم أن يتبحر، بل يكفي أن يعرف من كل فن ما ينبغي معرفته على كل ذي فطنة من الخلق، حتى لا يكون على جهل منها، فيزداد بذلك قدره في كل مجلس من مجالس أهلها، ويعلو قدره بين الأمراء، وتتجذب

الخاطر بتسريح الناظر فى المراتى المختلفة والأوضاع المتغيرة. ويقدر ما يقترب «برهان الدين» من عوالم الفنون الراقية، حيث الأوبرا والمسرح يقترب من دنيا المرأة الحديثة، متدشها من المكانة التى تحتلها بين هؤلاء القوم الذين يعتنون بشأن نساءهم أكثر من اعتنائهم «بأنفسهم». ويذكرنا «برهان الدين» فى حديثه عن المرأة بالشيخ رفاعة الطهطاوى الذى استهل خطاب الإعجاب الملتبس بالمرأة الأوروبية.

وتلفت المقاهى انتباه برهان الدين «وتجذب عينيه إلى مباحجها، سواء بوصفها مكانا يزيل الأتراح ويطلب الأفراس للطافته، أو لحسن زخرفتها وكثرة ما بها من المراه. وتلعب المراه فى المقهى دور غواية خاصة، تفتن العينين اللتين تلاحظان أنه:

لكثرة المراه وتقابلها ببعضها كانت صور الجالسين والخارجين والداخلين تنعكس فيها، وتتضاعف مرارا، فكان يترأى فى الخل سعة أكبر وأكثر مما هو عليه فى الأمر نفسه. وكان المنظر الحادث من هذا التكرار غريبا، يلد الناظر ويسر الخاطر.

ومرة أخرى، تذكر فتنة مراهى المقاهى بالفتنة نفسها التى سبق أن أثارها فى وجدان رفاعة الطهطاوى عندما شاهدها للمرة الأولى فى مدينة مرسيليا، واندش لما لها من رونق عظيم. ولكن مراهى «برهان الدين» تال إعجابا أكبر، مصحوبا بمحاولة للتعبير عن وقعها فى النفس، خصوصا من الزاوية التى تدفع بها المراه إلى إعادة النظر فى قواعد المنظور أو الإحساس بالمساحة والفرار والحيز. ومن هذه الزاوية، تبدو «المراه» مرتبطة بالآلة الحديثة بأكثر من معنى، على الأقل من حيث الصلة التى تصلها بصناعة الزجاج بوجه عام وصناعة العدسات بوجه خاص. وهى الصلة التى تبدو واضحة فى الآلات التى تقرب البعيد وتساعد النظر. ويقصد «برهان الدين» إلى «النظارات» المقرّبة. وقد أهداه «الخواج» واحدة منها يستخدمها لمشاهدة خشية المسرح والنظر من خلالها إلى الممثلين والممثلات.

الفضل أو يحصر القيمة فى معرفة دون غيرها، أو طبقة دون طبقة، أو جنس دون غيره، وإنما يربط القيمة بالعلم فى إطلاقه، والمعرفة فى فائدها بعيدا عن الأصول والحسب، اعتمادا على كمال العقل ورغبته فى الإضافة. ويؤكد «الخواج» هذه النظرة المدنية الجديدة، بقوله:

ليس الفضل خاصا بطائفة من الناس دون طائفة، ولا بأهل حرفة دون حرفة، بل الفضل صفة تقوم بالإنسان على قدر ما يحوز من العلم والأدب، فكما تكون فى الفقهاء تكون فى المهندسين والحكام، وكما تكون فى التجار وأهل البضائع تكون فى آحاد الخلق من الفلاحين وأهل الصنائع، فليس الإنسان بأصله وحسبه بل بكمال عقله وحسن أدبه.

وتحدد هذه النظرة المدنية للعلم الطريق أمام «برهان الدين» الذى أصبح يرمز إلى المستقبل فى الرواية التى تحمل اسم أبيه، وإلى المرونة فى تقبل الجديد والاقتراب الحميم منه بالقياس إلى الأب. ولذلك يذهب إلى الأماكن التى لا يجرؤ الأب على الاقتراب منها، أو على الأقل يتردد كثيرا فى الذهاب إليها. والحجة الروائية المقدمة فى هذا المقام إما وعكة أَلَمّت بالشيخ، أو رغبة فى الراحة، أترك العنان قليلا للشباب اليافع، إعمالا للمبدأ: «أجموا النفس ببعض الباطل حتى تقوى على الحق».

هكذا، يذهب «برهان الدين» وحده - مع الخواج أو من ينوب عنه - إلى المسارح (التياترات) والملاهى والمقاهى وأماكن الرقص (البالو). ويرى أنواعا من الجنون الذى يتنازل فيه كل إنسان عن قدره، فى حال من اللهو الذى لا يعرف التمييز بين وضيعهم وشرقيهم، ولا بين غنيهم وفقيرهم، ولكن فنون الجنون لا تلهى «برهان الدين» عن إدراك أهمية المسرح، ودور «التياترات» بوجه عام فى التربية العمومية وتهذيب الأخلاق، ففى المسرح أمثال علمية على حسب الحوادث التاريخية والتقلبات الدهرية. وهو بهذه الكيفية يساعد على تقدم الأمم وتمدينها، ويوسع دائرة فخرها وثروتها. وفوائده كثيرة، منها اجتلاب الأنس، وتنشيط النفس، وترويح

يتطلع من خلال النظارة إلى كل ما يحيط به في المسرح، كما فعل قبل دخوله، ولا قفلت عيناه المحتلفتان بغواية التعرف هيئات النساء الجالسات على البعد، اللامى أصبحن على القرب بواسطة النظارة، فيتمعن في الملابس، ويتأمل الأجساد، ويتبادل النظرات، ويعترف على من لسن من صنف «ليلي» و«سعدى». وحين أمره «أمر الورع والتقوى» بالتوقف لم يقطع، وترك نفسه أسير فتنة النظر وغواية الآلة العجيبة. (تلك الآلة التي كان عليها أن تنتظر كثيرا ليعيدها إلى حضرة القص عبد الرحمن منيف في «التيه»، الجزء الأول من ثلاثية «مدن الملح»).

- ٦ -

والواقع أن هذا المدى من الوقوع في الغواية الذي يمايز بين الأب الشيخ «علم الدين» والإبن الشاب «برهان الدين» هو حيلة روائية يلجأ إليها على مبارك لمراوغة نواهي الرقابة القمعية، خصوصاً في الموضوعات الشائكة التي يقع الحديث عن «النساء» على رأسها. وسرعان ما يكشف قارئ «علم الدين» الذي يهتم بمطالعة ما بين السطور أن صوت المؤلف على مبارك يتطابق وصورت «علم الدين» في كل ما لا ينطوى على إشكال أو لا يشير الخلاف. أما إذا أراد أن ينطق ما يجاوز ذلك، فالأقرب إلى احتمالات القبول العقلي ينطقه «برهان الدين» الذي تشفع له حماسة الشباب، والأبعد عن احتمالات القبول ينطقه لسان «الخوارج» الذي تشفع له ديانتها المخايرة وحضارته المختلفة. ومثال ذلك النظرة غير المسموح بها إلى النساء، وهي النظرة التي يحدث بها «برهان الدين» بغواية «النظارة» التي أعدها له «الخوارج» والتي تنطق المسكوت عنه من قرارة وعيه. أما الجرأة في الدعوة إلى سفورهن واختلاطهن بالرجال في التعليم والعمل فتلك مهمة «الخوارج» الذي يحق له نقد العوائد الشرقية التقليدية في معاملة المرأة، والمطالبة بتحريرها والمساواة بينها والرجل في التعليم والعمل، وما يتصل بهما أو يترتب عليهما من علاقات المجتمع.

ويعنى ذلك أن الصلة بين «علم الدين» و«برهان الدين» و«الخوارج» هي، في مستوى من مستوياتها الدالة،

وتلعب «النظارات» دوراً لا فتناً في إدهاش «برهان الدين» لا يقل عن الدور الذي قام به قطار السكة الحديد في إدهاش والده، حين ركبا معاً للمرة الأولى من القاهرة إلى الإسكندرية. والعلاقة بين «النظارة» و«القطار» وثيقة من منظور هذا النوع من الاندهاش، فالاندهاش «آلة» تتيح من الاتصال والتواصل ما لم يكن متاحاً من قبل، والاندهاش تقومان بتقريب البعيد واختزال المسافة، والاندهاش تبعثان على إعادة النظر في معاني المسافة والمساحة والزمان. ولكن «النظارة» تتميز بظاهرها الفردى، كما تتميز بما تؤدي إليه من معرفة حميمة مغايرة بالأشياء. وأحسب أن ذلك التميز هو بعض ما ينطوى عليه الوصف التالي:

فرح برهان الدين بالنظارة فرحاً شديداً، وصار ينظر بها من شبائك المحل، تارة إلى المدينة فيرى البيوت والحارات والمارين في الطرقات كأنهم تحت قدميه، وتارة إلى الميناء والمراكب فيسرى الملاحين وألوان ملابسهم وما ينقلونه من البضاعة كأنهم بين يديه، فيتعجب ويستغرب لأنه كان لا يرى ذلك بغير تلك الآلة ولو أمعن النظر، وكان إذا نظر بها إلى البحر يلوح له فيه صنادل وزوارق للصيادين يرى فيها ما اصطادوه من السمك، فإذا نظر بدونها لا يرى من ذلك شيئاً، فكانت عنده أجل شئ أهدى إليه وأحب شئ إليه، وصار يقلبها ويتأمل في تركيبها ويحاول الوقوف على كيفيةها.

هذا النوع من الدهشة التي فتنت «برهان الدين» هو علامة المعرفة التي يقرب فيها البعيد النائي، ويغدو في دائرة الإدراك الحميم إلى الدرجة التي يكاد المرء يتقرب المدرك باللمس. وهو دليل على الغواية التي تخدنها الآلة في وعي المدرك فتدفعه إلى مقارفة ما لم يفعل من قبل ليعرف ما لم يكن يعرف، مبتدئاً بالأسئلة التي تتولد في داخله نتيجة فعل إدراكه، ومتنتها بالرغبة التي تتفجر فيه لتدفعه إلى تخطي حواجز المسافة والزمن ليندو في حضرة ما أصبح قريباً بواسطة عدسات النظارات التي تحولت إلى مفاتيح دنيا جديدة مغوية بوعودها. وآية ذلك اتساع حدتي عيني «برهان الدين» وهو

البدن ويبرئ كثيرا من الأمراض. ولذلك مدحها الحكماء وحث عليها الأطباء... وبما يدل على وجوب الحركة أن الخالق سبحانه وتعالى حكم بها على جميع الموجودات، حتى على الشمس والقمر وسائر الكواكب التي في السماوات، فإن القمر يدور حول الأرض، والأرض تدور حول الشمس، وبالجمله، فلا شيء من العالم بثابت مطلقا، فالكون وما حواه من حيوان ونبات وجماد وشموس وأقمار وغيرها مما لا يعلم كنهه إلا مكنونه يتحرك بجملته، فضلا عن حركة أجزائه، صغيرا وكبيرا، وما ذلك إلا لحكمة بالغة اقتضتها إرادة مدبر الكون ومدبره، فالزلازل التي يظهر أثرها على الكرة الأرضية تنبع عن حركة عظمى في باطنها... وكذلك الحوادث الجوية كالعواصف والصواعق، فإنها تدل على أن السماوات دائما قسى حركة، فليس الحكم بالحركة حكما خاصا بالأجسام الحيوانية والنباتية، بل هو شامل لها ولغيرها.

وليس من الضروري أن يسأل القارئ هل يمكن أن يتحدث «الخوارج» على هذا النحو، فقد سبق أن أكدت أننا لسنا إزاء شخصيات بالمعنى الذي نعرفه في روايات هذه الأيام، وإنما إزاء أقنعة متباينة ينطق من وراءها صوت واحد، تتعدد نبراته وتختلف طبقاته، لكن بما يقيه في مجال غواية التحديث التي أصبحت قرينة الإيمان بعبء التغيير والحركة في الكون، ومن ثم المبدأ الذي يحث على التحرر من قيود الثبات، والاندفاع إلى الأمام، والتطلع إلى عود المستقبل الذي حلم به مبدعو النهضة العربية منذ أن خايلتهم غواية التحديث.

صلة الأقنعة التي تتحول إليها الشخصيات التي يراد لها أن تعبر عن أوجه مختلفة من أنكار المؤلف الذي ينطلق من وراء كل قناع بما يناسب مقتضى الحال من ناحية، وطبيعة الشخصية التي يمثلها القناع من ناحية أخرى. ولذلك فالعلاقة بين الشخصيات - الأقنعة أقرب إلى مخيلة المراهب التي فتنت «برهان الدين». لكن الأقنعة في هذا السياق تغدو مراهبا للمؤلف الذي يريد تأمل أفكاره في أقنعة متباينة، هي مراهب التي يرى عليها الأفكار من زوايا وجوانب متعددة. وفي الوقت نفسه، يقوم بإخراج ما في داخله من نوازع متعارضة، يراها منعكسة على مراهب تتيج له، كما تتيج للقارئ، تأملها عن بعد، وفي ما يشبه الحياد. ولذلك تختفي الفوارق بين خطاب «الخوارج» وخطاب «علم الدين» أو «برهان الدين» في حالات كثيرة، وتبدو لغة «الخوارج» فصيحة، تحمل الصفات التراثية نفسها التي تحملها لغة الشيخ الأزهرى. ولا تتباين النبرة أو وسائل الحاجة إلا في مواقف اختلاف المنزاع وتباين الرأي. لكن بما يومية ضمنتنا إلى إمكان تكوين رأى يتوسط بين الاختلاف والتباين.

وعندما نصل إلى خاتمة الرواية المبتورة، ويبدو أن على مبارك كان يستعد لإصدار جزء آخر لها، نصل إلى محصلة الخبرة التي نالها الشيخ من الرحلة، بواسطة الحوار، سواء في دائرة إدراك قوانين التغيير والتطور التي تسرى على الكائنات والأحياء، أو استيعاب معنى كثرة الحركة التي أصبحت سمة العصر وعلامته المألوفة في وعى الشيخ «علم الدين» الذي يصف الحركة بالبركة، ويتعلم أن لها فوائد كثيرة جمّة، فمنها كثرة الاطلاع وتحصيل الفوائد الدنيوية والأخروية، ومنها زيادة البركة في العمر، فإن كثرة الاطلاع بمنزلة زيادة العمر. ويضيف على مبارك من وراء قناع «الخوارج» ما يعمق وعى الشيخ نفسه بالحركة فيقول:

لاشك أن الانتقال يبلغ الآمال: والقعود يفيت (كذا) المقصود، والقعود على الحركة مما يقوى

خصوصية الرواية العربية

إبراهيم فتحي *

ولم تقع الرواية فى فخ النقل الأعمى عن الرواية الغربية، بل كانت استجابة لبزوغ علاقات اجتماعية جديدة، فالفردية البرجوازية فى مصر والعالم العربى عمومًا نشأت مع ارتباط المجتمع بالسوق العالمية وتغلغل علاقات التبادل تدريجيًا فى بطن شديد داخل الاقتصاد الطبى القديم، وواصلت العلاقات العضوية للمجتمع القديم فى القرية والحارة البقاء زمانًا طويلاً دون أن تندثر. وكانت نشأة الرواية العربية تلبية لحاجة جديدة فرضها الانتقال التدريجي بين المجتمع التقليدى العضوى وعلاقاته المترابطة على نطاق ضيق (الأسرة الممتدة، الحرفة، الحيز المكاني المحدود) ومجتمع الفردية بتمزق روابطه وسعيه إلى آفاق أوسع فى الفكر والشعور والوجدان على نطاق أوسع (المستوى الوطنى والقومى). وقد فرض هذا الانتقال التدريجي تجاوز العالمين حتى داخل الأسرة الواحدة، وحتى فى صميم الحياة النفسية للفرد الواحد.

إن السرد الترائى الذى يصور الفرد باعتباره مثالاً للجماعة بتقنياته فى تصوير الأنماط الشخصية والمكان والزمان، وفى

لم تسر الرواية العربية فى الطريق الذى قطعته الرواية فى الغرب وإن تقاطع الطريقان أحيانًا؛ فالرواية العربية لم تبدأ من نقطة البداية ذاتها التى بدأت منها الرواية الغربية بالذات الفردية وخبراتها فى مواجهة التقليد الجمعى وعلى أنقاضه. فالذات الفردية فى الرواية العربية انبثقت تدريجيًا من أطواء العلاقات العضوية والجماعات المتآلفة، ولم تدخل فى صراع تناحى مع الأنماط الموروثة للفردية. فالروايات الصادرة بين ١٨٧٠ - ١٩١٤، التى أحصاها على شلش، كان معظمها يستلهم التراث القصصى القديم، ولن نجد مرحلة تصوير الفرد الجامع المنسلخ عن الجماعة (البيكاريسك) باعتبارها المرحلة الأولى لنشوء الرواية كما كانت الحال فى الغرب. وقد تميزت الرواية العربية فى بدايتها (فى مصر أولًا) بالسعى إلى مصالحة بين ذات فردية (تريد أن تكون متحررة من أعراف بالية) وقيم الجماعة ومعتقداتها المستمرة عبر قرون.

* ناقد، مصر.

الاستقلال السياسى نتيجة لوجود الاحتياطات النفطية ونتيجةً لدور إسرائيل العدوانى التوسعى المؤيد من الغرب.

والحديث عن سمات قومية للرواية لا يدور حول بعض السمات الخارجية المتعلقة باللون المحلى ولا حول روح مطلقة للأمة تشكلت من خصائص لا زمنية لا متغيرة، بل حول تجربة تمثلتها الحياة الروحية للشعوب العربية وجسدها التطور الفنى.

وقد تميزت الذات القومية العربية بأنها فى مرحلة التكوين، فالأمة العربية مقطعة الأوصال لا تتألف من قطاعات سابقة على الوعى القومى، بل من أوطان مثل مصر والشام والمغرب... إلخ، سارت زمناً طويلاً فى طريق التطور القومى واكتسبت خصائص محددة شديدة التنوع، يؤدى انصهارها معاً على أساس من ازدهار الخصائص القطرية إلى ثراء ثقافى عظيم. ويؤدى التفاعل وتبادل التأثير والتأثر إلى اتساع مدى الرواية العربية فى تصوير شخصيات إنسانية ترسم للوضع البشرى لوحة شديدة الرحابة، من المدينة إلى الريف إلى البادية إلى أطراف الغابة، من فرد العشيرة إلى فرد العائلة النووية، إلى الفرد عزق الروابط بحثاً فى جميع الأحوال عن تكامل تمثيل داخل الفرد وحاجه.

وقد طبع ما سبق الرواية العربية بتعددتها فى الروية وأشكال التناول بملامح مشتركة. فقد استقر فى وعى الروائيين العرب أن للفن الروائى مكاناً مهماً داخل إطار ثقافى أوسع منه، وأن لهذا الفن استقلاله النسبى دون أن يكون منفصلاً عن إطاره.

ومنذ البداية الأولى لاحظ النقاد فى الرواية العربية - على الرغم من اختلاف زمان نشوئها فى الأقطار العربية بين أوائل القرن العشرين والأربعينيات والستينيات - تألق عناصر رومانسية ترتبط بإبراز المطامع والأحلام الفردية وبلورة الهوية القومية. ولكن هذه العناصر الرومانسية لم تكتمل فى مذهب موحد بل لقد ارتبطت وتفاعلت مع عناصر واقعية. ففى البدايات متفاوتة الزمن حفلت الروايات العربية فى الأقطار العربية بالمواقف النقدية من الواقع، وبالمشاعر الوطنية وبمثل التحوير، كما صورت الفرد على خلقية للبيئة ذات شخصية

تجسيد الحكمة لم يعد قادراً على تصوير الفرد الجديد والعلاقات الجديدة. وكان من الواجب البحث عن أشكال جديدة وتقنيات جديدة للوفاء باحتياج يعمله الواقع العربى. وليس من الصواب اعتبار بنى السرد التراثى بنى قومية يتفرد بها العرب ويتميزون على البشر أجمعين، فعمل البنى العميقة للحكاية الشعبية والحكاية الخرافية والسيرة البطولية وتسلسل الأخبار التاريخية والمواقف الصوفية مشتركة بين كثير من البلاد. أما ما يميز الرواية العربية، فهو استجابتها لواقع يتسم بتعدد الهياكل الاجتماعية، وتغلغل العلاقات الرأسمالية داخل الدوائر التقليدية وتحويره دون أن تتطور هذه الدوائر فى اتجاه رأسمالى، فتجاور الأنماط المختلفة فى واقع لم يعرف تبلور الطبقات وصراعها، كما هى الحال فى بلاد الغرب المتقدمة، جعل الرواية العربية تدور فى الكثير من الأحيان على محور العلاقة المتشابكة بين أنماط متعددة متجاورة من الفردية؛ فهناك فردية العالم القديم يتوزع الموقف منها بين طابعها الأبوى التسلى وإضفاء طابع مثالى عليها يحن إلى ما فيها من طابع إنسانى متدمج بالطبيعة والجماعة والمطلق، وهناك فردية بازغة تريد أن تحضن العالم وتحوله إلى الأفضل متطلقة فى حرية تبحث عن حب وتقدم فى مقابل فردية أنانية تبحث عن الريح بضراوة، متسلقة لا تأبه بالآخرين، وعندها تتحول العلاقات بين الناس إلى علاقات بين أشياء، وهناك فردية أخفق أملمها فى المجتمع الحديث والمجتمع التقليدى معاً، تنسحب إلى داخلها فى تأمل سلبى وتحلل داخلها النفسى إلى حالات ذاتية متباعدة.

وتخفف الرواية العربية، منذ نشأتها، بتصوير هذا التعدد فى التمازج الفردية. فإطار الرواية فى العالم كله هو الشجرة الفردية كما يحياها الناس فى مسرى الزمان. ولكن موقف معظم الروائيين العرب وسط هذا التعدد هو محاولة اجتياز الخبرة الفردية بحثاً عن بؤرة اجتماعية أو لاشعورية جماعية. فانبثق الذات الفردية ظل متفاعلاً مع الجماعة وماضيتها المتصل أو المنقطع. لذلك، ظل مرتبطاً من بداية نشأة الرواية بالبحث عن الذات القومية فى مواجهة ما يسمى أحياناً بالاستعمار الأوروبى وأحياناً أخرى بالحضارة الغربية. وتميز الواقع العربى باستمرار هذه المواجهة زمناً طويلاً بعد تحقيق

الاغتراب في الرواية الحديثة وصورت قمعاً منتشرًا كالأخطبوط وهزائم الحرية، وأصبح السجن موقعاً مألوفاً يؤمه شخصيات الروايات، وتمزقت أوصال العلاقة بين الفرد والعام، واستفحل التناقض بين الرؤية الجاهزة للواقع كما تقدمه الأجهزة الإعلامية والتعليمية والخبرة الفردية. وبدأ الروائيون الحديثون يقدمون رؤى خاصة لبناء عوالمهم الروائية. ولم يقف كبار الروائيين الذين أعلن فيما مضى عن واقعيته عند تجاربهم السابقة، بل لقد اتسعت كتاباتهم لتقنيات حديثة تصور الاغتراب والإحباط والبحث عن معنى مفتقد.

وقد اختلفت الحداثة العربية عن مثيلتها في الغرب، فهي لم ترفض وجود الواقع، ولم تقف عند فهم ذاتي مغلق بالكامل، ولم تعتبر التاريخ كابوساً ينبغي الاستيقاظ منه.

وعند رصد النماذج الروائية العربية (السرد التراثي والسرد الواقعي والسرد الحديث) تبين أن الصراع بينها لا يصل إلى منتهاه، فما من نموذج يتحقق في نقاشه المثالي، وما من هزيمة ساحقة لنموذج ما. كما نجد مراحل انتقالية متعددة بين هذه النماذج في صيغ الكتابة مع ندرة القطيعة الحادة، فقد يكون الجديد تنقيح وتطويراً لعناصر سابقة.

وقد عملت الحداثة العربية على إبراز خصوصية الفن الروائي في علاقته بالسياسة والفكر الاجتماعي دون أن تقطع علاقة الرواية بالمصير الإنساني، كما أكدت الشكل الجمالي ومعه الطابع الذاتي والوجداني دون أن تمزق تماماً عن الطابع الموضوعي، ثم أعادت مناقشة النوع الأدبي الروائي ولم تجعل منه قالباً جاهزاً وجعلت منه بناءً فضفاضاً يستلهم أنواعاً متعددة تراثية ومعاصرة، كما يستلهم فنوناً متعددة مثل الغنن التشكيلية والسينمائي، فأدى ذلك إلى التعامل مع تقنيات حديثة لتلصق أزمنة العلاقة بين الفرد وجماعته وبين السلطات السياسية والفكرية والروحية. ولكن استخدام تقنيات نزع الألفة (الوصف الشيئي)، والأسطورة والمجاز التشعيلي، وتيار الشعور والمونولوج الداخلي لم يصور ذاتاً معزولة مغلفة على عناصر شخصية، بل ذاتاً تحيا تجربة الإحباط الإنساني، وتتوق إلى فاعلية ما. لم تعمل الحداثة الروائية العربية إلى تصوير ذوات شخصية تفتقد الاستمرار

مستقلة وطابع خاص للمناظر الطبيعية، فهذه الروايات كانت بمثابة امتلاك متخيل للحيز المكاني وانتزاعه من الأجنبي أو القوى المعادية. وحفلت الروايات كذلك بأشكال من التوازي بين واقع تجريبي ودلالات أسطورية وفولكلورية، واختلاط بين واقعية وبعد أسطوري ورمزي ورومانسي.

وبعد النشأة ازدهرت في معظم البلاد العربية في أوقات مختلفة نزعة واقعية اتسمت بمنظور مركزي في تصوير المكان، وتمثيل موحد للمكان تسوده وجهة نظر واحدة. ولكن هذه الواقعية لم تكن صدىً للرواية البلاغية أو للمدرسة الطبيعية. فقد كان الروائيون العرب ملمين بكنوز التراث الروائي العالمي يختارون من بين رصيده التقنيات الذهبية. وكانت الرواية الروسية الكلاسيكية معروفة للكثيرين، بل كانت الواقعية الأوروبية عند نشأة الواقعية العربية تتعرض للضربات من جانب الحداثة المبكرة ومن جانب الممارس النقدية التي تقوض أسسها. وقد كان على الروائي الواقعي العربي مسؤولية التحرر من الوعي اليومي المتخلف والصورة التي يفرضها على الحياة، وتصوير الحياة والشخصيات من خلال وعي نقدي ينفي الصورة اليومية المعاشة ويقفدها سيطرتها على الأذهان. إن معظم كتاب الواقعية النقدية العربية لم يعكسوا «الواقع» بل قاموا بتعريفه من زاوية نظر قطاع مستتير يعتبر المادة التاريخية النفسية في الواقع العربي ذات طوعية وقابلية لإعادة التشكيل، ويرفض أسس الأوضاع والقيم وطرائق الحياة السائدة.

ومن المتبادر الكلام عن الحداثة في الرواية العربية باعتبارها المرحلة التي تلت الواقعية. ومن الملاحظ أن هذه الحداثة بدأت في الظهور إبان سلطة حكومات مستقلة كانت جزءاً من حركة التحرر الوطني العامة، ولكنها انفردت بالسلطة وأقصت القوى الأخرى وقمعتها. وقبل مرحلة الحداثة كانت بؤرة السرد مركزة في فرد متخيل ينتمي إلى الحركة الوطنية التي تبدو جماعة موحدة الأهداف، ويخوضها بفكره وقلبه، وقد يضحي بحياته في مظاهراتها ونضالاتها العلنية والسرية، وفي معاركها المسلحة وحروبها. وبعد «الانتصارات» أصبح الأفراد متفرجين مبعدين عن عالم الفعل الذي استأثر به البيروراطيون والمقاولون والبصاصون. وتكاثفت سحب

الرواية العربية والتي تصور اندماج الفرد في الجماعة أن تتجاوز الفردية الهزيلة المضمحلة لتستشرف فردية جديدة تمتلئ بالجماعة لتعبر عما بعد الفردية وعن أشكال مأمولة من الجماعة، كما عملت على تصوير فرد متحرر من إسار الوعي المغلق وأسهمت في كشف الجماعة الخائفة وتخويرها من مسلماتها السلطوية المتحجرة، وقد أدى ذلك إلى ابتداع وسائل متطورة للكشف والتعبير، مثل التسجيل الذي يعيد ترتيب الوقائع والأحداث والقصاصات الصحفية والوثائق في إطار درامي متخيل، والمذكرات والسيرة الذاتية والريورتاج في ترابط وثيق بين الذات والموضوع.

وهناك خصوصية لمواقف التصوف المنتشرة في الرواية، فهي بمثابة رفض للعقل القمعي الرسمي وحتن إلى عالم الأخوة والتضامن عند الطبقات الشعبية مهضومة الحق، فاللغة الصوفية في فترة استفحال الصراع والخيانة وخيبة الأمل قد تكون نقداً جذرياً للغة السائدة في وعي الحسابات التجارية والمصالح الأنانية الموضوعة فوق أهداف الوطن والإنسان.

كما أن التقنية الشيوعية المنتشرة في الرواية العربية لا تعني اغتراب الإنسان عن العالم، بل تنقل الأشياء وتقاصيلها إلى دائرة إدراك جديد متحرر من قوى جذب الروتين والعادة لتدفع القارئ إلى إدراك معمق للعالم.

لقد كانت للرواية العربية في جميع مراحلها المختلفة خصوصيتها ولم تعتمد في أفضل الأحوال على المحاكاة الآلية لنماذج مستوردة.

والهوية والوحدة، ولم تعتبر الذات الشخصية حزمة من مدركات حسية متباعدة لا تربطها إلا ذاكرة لا يوثق بها، بل واصبلت اعتبار الذات مشاركا إيجابيا على نحو ما يفسر وينظم ويعيد تركيب ما يتلقاه، أي ذات موحدة يعيها الفرد مباشرة. حقا لقد صورت الحداثة الروائية العربية أحيانا تضاربا عند أفراد مغتربين بين الجوانب الانفعالية والحسية والعقلية دون أن تصل إلى اعتبار الإنسان غير قابل للمعرفة، بلا ماهية، أو أن الواقع يستعصى على المعرفة وأن الإنسان ضائع بلا مأوى في كون معاد.

إن التيار الرئيسي في الرواية العربية لا يرى أسلوب ما بعد الحداثة هو أسلوب المستقبل وفقاً لتعاقب المدارس حيث يكون أكثرها ظهوراً هو أكثرها أهمية.

لقد ظهر لدى شباب التسعينيات هامش روائي يستعد متعمداً عن أي واقع وطني أو قومي، ويهتم بأشياء الفرد الصغيرة والتفاصيل الحياتية دون تفرقة بين الجوهرى والعرضي، ويصور المواضيع المنزوية بدلاً من المكان، والآتات المنعزلة بدلاً من الزمان، ويفرض أي تصور عن الكل، وينكب على تصوير تعدد الذوات تحت جلد الذات الواحدة. ويكشف هذا الهامش الروائي عن عوامل نغست وانحدار وتحلل في الواقع.

ومن الواضح أن الروائيين العرب يعيشون في بؤرة تناقضات العالم ويقدمون للوضع البشري بكل تناقضاته أعمق تصوير. وقد استطاعت أساليب القصص التراثية التي تستلهمها



مدرسة توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة

محمود طرشونة

الأشياء التي لا تحيل إلا على نفسها، وقد ساعدت الموجة الجديدة في السينما على هذا التركيز، فكانت روايات كلود سيمون وألان روب جرييه وناتالي ساروت، وميشال بوتور مفاجئة بنزعتها التجريبية المتعمدة على التعميط والتقليد.

ولم يكن بالطبع مؤسسو مجلة «جاليري ٦٨» في مصر، ولا رواد الأدب التجريبي في تونس في الفترة نفسها تقريباً بمعزل عن هذه التجارب، فسواء تعلق الأمر بإدوار الخراط أو عز الدين المدني أو إبراهيم منصور أو صنع الله إبراهيم أو غيرهم، فالمسألة لم تكن مفاجئة، بل كانت متأخرة نسبياً. وما سعى بالحساسية الجديدة في مصر لا يمكن حصره في مجموعة من الروائيين وفي جملة من الاتجاهات، بل هي أمور مشتركة بين العديد من الكتاب في مختلف الأقطار العربية رأوا أنه آن الآوان للخروج من الأنماط التقليدية المستهلكة، والمبادرة بكتابة نصوص تقطع نسبياً مع ما تعودوا القراء.

يعد القول بأن كل رواية تبتكر الشكل المناسب لفحواها صحيحاً بصفة عامة، ناهيك عن أن الرواية العربية بقيت باستثناء - بعض التجارب - إلى منتصف الستينيات تجتث المضامين والأشكال التي تعودتها منذ بداية القرن. لكن ما إن حدثت صدمة يونيو ١٩٦٧ حتى انتشر الوعي بوجوب مراجعة جذرية لمفاهيم عديدة وظواهر كثيرة منها الشكل الروائي.

إلا أن هذه المراجعة لم تنطلق من عدم بل سبقتها في أوروبا تجارب مبكرة، وبالتحديد منذ سنة ١٩٢٢ تاريخ ظهور رواية (أوليس) لجيمس جويس، وهي التي تفوص في باطن الإنسان وتتجاوز الظاهر من الواقع الاجتماعي ومحاكاته إلى تفكيكه وإعادة بنائه. وتواصل التجريب بفرنسا بظهور تيار الرواية الجديدة المناهض لكل المدارس التقليدية وكذلك للرواية الوجودية وحتى لتيار الوعي، فكان لها رواد لايزالون إلى اليوم يطوِّرون فهمهم، وقد بدأوا منذ الأربعينيات في الثورة على الضوابط وعلى التسلسل الزمني، مركزين على وصف

شكل مغاير ومتطور. والتراث أيضاً تنظيمات ومؤسّسات كان لها حضور في الماضي لا محالة. لكنها لا تزال إلى اليوم تكفي صورة مؤسّساتنا الرائعة، فتشدها إليها شداً، خصوصاً ما يكرس منها سلطة ماء، ويستغلّ للتحكم في حرية الغير والحد من حقوقه، وتشمل اللغة أهم عنصر من مكونات التراث لأنها تحمل في صلبها كامل التاريخ بمختلف تجلياته المادية والفكرية والوجدانية.

فاللغة شحنة من الصور والمواجد والمعاني تتراكم وتتضخم لكنها أيضاً تتبدد وتتجدد، وما يبقى منها كاف للإحياء بمسار طويل ومتواصل، لا يتوقف ولو بعت في بطون المعاجم دها دون استعمال؛ إذ لا بد من حدوث ما يخرجها من سباتها، ويحييها للتعبير عن ظاهرة جديدة أو مفهوم جديد.

لهذا كله، نرى أنه ليس للتراث حدود زمانية ولا نوعية، إذ يشمل مختلف التراكمات الثقافية والحضارية والفنية واللغوية والذاكرة الجماعية، إلى آخر ما أنتج الإبداع العربي من كتب وموسيقى ومعمار وغيرها، فهو يعيش في وجداننا وأذواقنا، تنفّسه يومياً، ونعيش على إيقاعه، ونسعى إلى تجاوزه وهو فينا.

ولذلك، اختلفت المواقف منه ما بين مجد ومنكر؛ مجد يرى الفضل كل الفضل في تقديسه واعتباره شيئاً ساكناً جامداً لا يتطور ولا يتغير وسلطة لا محيد عنها، ويرى أن العودة إليه عودة إلى الأصل وإثباتاً للهوية والأصالة، وأن التخلي عنه انسياق إلى الغزو الثقافي والتغريب وما إلى ذلك، وهذا موقف السلفيين والمأصويين بجميع أصنافهم. أما المنكر، فإنه يهجه ويرى فيه صورة للتخلف وقيدا يمنع من الانخراط في حداثة العصر، فيدعو إلى طمسه ومحوه واستبداله، وهذا موقف عبد الله العروي مثلاً في كتابه (العرب والفكر التاريخي)، وفيه يرى أن:

رباطنا بالتراث قد انقطع نهائياً وفي جميع الميادين، وأن الاستمرار الثقافي الذي يحددنا لأننا نقرأ المؤلفين القدامى، ونؤلف فيهم إنما هو

ورغم صعوبة تصنيفهم، فإنه يمكن الاعتماد على الخصائص الغالبة في رواياتهم، والتمييز بين أربعة مسالك بعضها عالمي وبعضها الآخر خاص الرواية العربية، وهي مسلك «تبار الوعي» وقد سماه إدوار الخراط بالتيار العضوي أو الداخلي، والمسلك المناقض له وهو «الرواية الجديدة» وقد سماه بتيار التشييع، ومسلك الواقعية الجديدة التي قد تتماهى مع الرواية الذهنية، وهذه كلها تيارات معروفة في الرواية العالمية، وأخيراً مسلك توظيف التراث أو «التيار التراثي» وكأنه خاص بالرواية العربية؛ لذلك، سنحاول التركيز عليه وضبط أركانه انطلاقاً من بعض النماذج من مصر وتونس.

وهناك من انطلق من التعريف اللغوي للتراث ليقدم له تعريفاً اصطلاحياً، يحد من مجالته، ويحصّره في دائرة ضيقة من الموروث، وبذلك يجمده ويعتبره منتهياً. فالتعريف اللغوي يؤكد ما يخلقه الرجل لورثته من مال وحسب، وهذا بالطبع يقتضى موته. لذلك، حدّه أحد النقاد تحديداً زمنياً فجعله منحصراً في كامل «التراكمات الثقافية منذ العصر الجاهلي إلى بداية مرحلة الاستعمار في مطلع القرن الماضي من فكر وثقافة وقيم فنية أخلاقية ما تزال محفوظة لنا بصورة من الصور»^(١) وهكذا، حطّ التراث واعتبره مادة متحفية انتهت أمرها وبقيت مرجعاً جامداً يُطلّع عليه لا غير لأنه «محمول». والواقع أنه يتجاوز هذا الحصر بكثير، إذ يشمل في نظرنا كل الأحداث والكتب التاريخية إلى عصرنا الحاضر، والشخصيات الأدبية والأسطورية والتاريخية التي نجد لها امتداداً في الراهن، لأن الراهن لا يقلل أن ينشأ من عدم، وما اعتبرت الأديان ونصوصها ونشرعاتها من التراث إلا لأن ممارستها لا تزال متواصلة بشكل أو بآخر. كل ما في الأمر أن الظواهر تتغير وتتطور، فيتحوّل التصوف العرفاني مثلاً إلى طقوس وممارسات شعبية تجسم بعض الكرامات أو الشطحات دون أن تفوص في المشاهدات وكشف الحجب وفي التفسيرات وخلافاتها، وقد تتحوّل القيم الموروثة إلى عادات وتقاليد تمارس في الواقع اليومي المعيش.

ومن تجليات التراث أيضاً كل هذه المعالم التاريخية الماثلة أمامنا في الشوارع والقصور والمعابد والمساجد، وما تتركه من أثر في الفن المعماري الحديث الذي يمثل امتداداً لها في

دائماً يتمثل في نصوص تقرأ أو تسمع أو تشاهد وتستحضر فتوظف؛ أى يعمد فيها إلى استخدام معطياتها استخداماً فنياً إيحائياً وتوظيفها توظيفاً رمزياً لحمل الأبعاد المعاصرة للرؤية الشعرية، فليس القصد من التوظيف المحاكاة ولا التقليد ولا المعارضة ولا الاقتباس، فهذه لا تنضيف شيئاً ولا تطور الرواية بل هى مجرد امتداد للأشكال السردية التراثية وقد تكون صورياً باهتة؛ أى أدباً من الدرجة الثانية وليس إبداعاً. لذلك نستبعد من هذا الصنف كل النصوص التى كانت محاكاة لمقامات الهمداني أو لحكايات (ألف ليلة وليلة)، كما نستبعد الرواية التاريخية فى مفهومها التقليدى؛ أى الذى يستلهم حدثاً تاريخياً أو شخصية تاريخية ويجعلها محور الرواية، فيصنع لها حبكة، ويسعى إلى الإيهام بحدوثها فعلاً فى التاريخ، وقد يقصد منها معنى الاعتبار والموعظة أو الاقتداء بأبطال التاريخ، وقد لا يكون لها من هدف غير التعريف ببعض أعلام الأدب كعنتره وإسرى القيس وابن زيدون، وغيرهم.

أما الغاية من توظيف التراث فهى قبل كل شئ تجاوز التراث، ولتجاوزه لابد من تمثله واتقاء عناصر مختلفة منه واستعمالها بطريقة أخرى، وبمادة أخرى تختلف فى الوقت نفسه عن الأشكال السردية التراثية، وعن الرواية التقليدية فى شكلها الواقعى، وليست العملية يسيرة كما قد يتبادر إلى الذهن؛ فالمهمة عسيرة لأن الإبداع انطلاقاً مع الموجود لحارته وتجاوزه أعسر من الانطلاق من لا شئ. فالتجاوز يقتضى مجهوداً إضافياً لا يتحقق فى جميع الحالات، ولذلك رأينا خصوصية للرواية العربية لا يتسنى ضبط أركانها إلا بالاعتماد على بعض النماذج المثلة لهذا الاتجاه.

وقد اخترنا منطلقاً لضبط هذه الأركان: رواية لجمال الغيطاني بعنوان (كتاب التجلبات)^(٦) بأسفارها الثلاثة، لأنها توفرت فيها أساليب عديدة فى التوظيف والتحويل والطعيم بالفنون الحديثة. وإذا ما وجدنا هذه الظواهر نفسها فى نصوص روائية أخرى سابقة لها أو لاحقة، أمكن توسيع المجال للبحث عن أركان مدرسة عربية فى الرواية لها مؤسوها ومريدها ومطوروها. وبذلك، يكون منطلقنا ما تراكم فى الأدب العربى المعاصر من نصوص إبداعية متنوعة حاول

سراب، وسبب التخلف الفكرى عندنا هو الغرور بذلك السراب وعدم رؤية الانفصال الواقعى. يبقىى الدهن العربى حثماً مفصولاً عن واقع، متخلفاً عنه بسبب اعتبار الوفاء للأصل حقيقة واقعية مع أنه أصبح حساً رومانسياً منذ أزمان متباعدة (٧).

وبذلك يرى أن الدور التاريخى الغربى الممتد من عصر النهضة إلى الثورة الصناعية هو المرجع الوحيد للمفاهيم الثورية الرامية إلى إخراج البلاد غير الأوربية من أوضاع وسطوة ومترهلة إلى أوضاع صناعية حديثة (٨).

والحق أن كلا الموقفين لا يأخذ بعين الاعتبار الجدلية القائمة بين التراث والواقع، ولا يرى أصحابها فيه حركة صيرورة دائمة تمضى فى رحلتها من الماضى إلى الحاضر (٩). ولذلك، لابد من معرفته وفهمه وتقويمه التقويم الصحيح، والنظر إليه نظرة نقدية لرصد جوانبه النيرة، واستيعابه وصهره فى وجداننا وأساليبنا، ومحاورته وإغناؤه، وتجاوزه انطلاقاً من جدليته وامتداده فنياً لبناء حركة المستقبل. وهذا موقف العديد من المفكرين العرب المعاصرين من أمثال الطيب التيزينى وحسين مروة ومحمد عابد الجابرى (١٠)، وهناك من يرى أن امتلاك التراث بتلك الصورة يحوله إلى طاقة مبدعة والرواية التراثية أكبر دليل على ذلك، فللتراث مظاهر أخرى غير التاريخ والحضارة والمؤسسات هى الثقافة فى مفهومها الشامل للأدب والفنون والعلوم وغيرها، وكلها صالحة للصهر والتوظيف فى الفن الروائى قصد تحويله إلى طاقة إبداعية من شأنها التأسيس لخصوصية الرواية العربية، كما ذهب فى اعتقاد العديد من الكتاب فى مختلف الأنظار العربية. ففى التراث أشكال سردية متنوعة بعضها اختفى وبعضها الآخر لا يزال قائماً بيننا، وصنف ثالث تحول من شكل إلى شكل، فتحول المنظوق إلى مكتوب والمكتوب إلى منظوق وصور ومتنوع سمعى بصري يواكب تقنيات العصر. ولا يتعلق الأمر بالأشكال السردية المعروفة كالخبر والحديث والمقامة والحكاية والخرافة والأسطورة وغيرها، بل يشمل أيضاً الرحلة والمراج و السيرة والخطبة و الرسالة. ومهما كان صنف التراث فإنه

ومعلوم أن ظهور النص القرآني يعتبر أهم مؤثر في نشأة النثر العربي وتطويعه للتعبير عن جميع الحقول المعرفية والأدبية وبعض الآثار تتخذ أسلوبه في التنظيم والنبر وما ينتج عنهما من تقطيع وترجيح يظهران بالخصوص في السور المكية. و (كتاب التجليات) من هذه الآثار التي عمدت إلى تعتيق الكتابة الروائية بواسطة محاكاة الأسلوب القرآني محاكاة واعية، واقتباس عدد وافر من الآيات دون التنصيص عليها في أغلب الأحيان، أو تصدير بعض الأحوال بها لتكثيف معناها أو تلخيصه أو مجرد التمهيد له والإعلان عنه.

نعمذ الصفحة الأولى من الرواية - وهي بمثابة الميثاق السردى - يظهر الاقتباس من القرآن دون إحالات ولا علامات تنبئ به حتى يفتن إلى هذا النوع من التناسف فهو يقول مثلاً: لكنني بعد أن امتلكت بياني..^(٧) فالأقتباس هنا من سورة الرحمن واضح «الرحمان علم القرآن خلق الإنسان علمه البيان»^(٨) ويقول: وكدت أنتهي من الكتابة^(٩) ولم يقل «التأليف» أو «السرد» أو «الرواية». فالكتابة من الكتاب، والبيان والكتاب متلازمان في الآية (١٤) من سورة النحل: «وإنزلنا عليك الكتاب بيانا لكل شيء»، ثم إن الكتابة مستوى آخر من الإبداع يتميز عن الأجناس الأدبية المعهودة فالتأليف في جنس أدبي مقنن أمر متيسر نسبياً، لا يحتاج إلى بحث، بينما الكتابة الأدبية لا يبلغها الكاتب إلا بعد التجريب والبحث، لذلك مزق ما دون وأعاد كتابته مشيراً إلى الرواية الأولى التي ضمنها سيرته الذاتية وألقاها ولم ينشرها. ثم يضيف: مزقت كل ما دونت وصار كأنه لم يكن^(١٠) وفي هذا إشارة واضحة إلى الآية: «وإذا قضى أمراً فإنما يقول له كن فيكون»^(١١) لكنه استعمل العبارة للدلالة على العكس ثم يقول: «صار نسياً منسياً»^(١٢) وهو بذلك ينهل من ذاكرته التي انتفتحت فيها الآية ٢٣ من «سورة مريم»: «قالت يا ليتني مت قبل هذا وكنت نسياً منسياً» ثم يضيف: وصار أثرها مندثراً بعد أن كان مسطوراً^(١٣)، وهذا ينظر إلى الآية ٥٨ من سورة «الإسراء»: «كان ذلك في الكتاب مسطوراً». ويضيف: وتساءلت: هل أتى على تجلياتي حين من الدهر لم تكن شيئاً^(١٤) وهو يقتبس دون تنصيص من سورة الإنسان،

أصحابها تجاوز المعهود من الأساليب والمهترىء من الصور والمستهلكت من الألفاظ والأشكال لإنشاء رواية جديدة لا تشمر عند قراءتها أنك قرأت مثلها من قبل، تفاجؤك في كل فصل من فصولها بمشهد مستطرف وتصور للزمان مختلف، وبخطاب يدعوك إلى التامل والمساهمة في إنتاج المعنى واقتراح الدلالة والمغامرة بالتأويل، والعناصر التراثية تنكشف للقارئ وتدعوه بالفاظها وبنائها وإيقاعها، وتحيله ييسر إلى مرجعياتها المتناثرة، ترشده إليها نكهة عتيقة وعريق معتق فتحسب أنك منه وهو قريب، ويرجعك إليك وإلى ما اختزن في ذاكرتك من مأنور القول وساحر البيان، قرناً وحديثاً، وخبراً وشعراً، وأساطير الأولين والآخرين، وعجائب الدنيا وكرامات المتصوفة، وحكايات شهرزاد، وخوارق السير، وبطولات سيف وعنترة والأميرة ذات الهممة وجازية بنى هلال، وجبة الحلاج، وعشق ابن عربي، ومعراج الرسول ومكاشفات حتى بن يقظان، وخلق الله ما لا تعلمون.

كل هذا أو بعضه، أو غيره، يستحضر عن وعي أو عن غير وعي، ويصهر في الرواية صهراً، ويعجن عجاء، ويشكل تشكيلاً بديعاً، فيخرج في ثوب جديد فيه من التراث أصالته وجلاله، ومن الحداثة إبداعها وجمالها، وتتفاوت درجات الإحالة بحسب غاية الكاتب وقدرته على تمثيل مخزونه الثقافي، وقد يجعل بعض الكتاب هذه الإحالة مسلماً في الكتابة هادفاً إلى إثبات الخصوصية والتميز.

وقد اختار جمال الغيطاني هذا التوجه فزخرت «تجلياته» بعلامات نصية عديدة تذكر بحقول تراثية متنوعة غايتها «تعتيق» الخطاب وتحديث الجنس الروائي. وبعض هذه الحقول يتعلق بالاقتباس من القرآن، وبعضها الآخر يقيم حواراً بين الأجناس السردية القديمة كالخبر التاريخي وأدب الرحلة وقصص الأنبياء والسيرة الشعبية والحكاية والرسالة الأدبية، ومنه ما يظهر في تضمين الأشعار القصصية والدارجة، وتنوع السجلات اللغوية التراثية القديمة والصحيحة والدارجة المعاصرة - وأهمها جميعاً وأكثرها حضوراً في الكتاب حقل التصوف بمختلف مجالاته المعرفية والسلوكية وذلك من خلال اللغة التي وظفت أهم أشكال التناسف، كالاقتباس والتضمين والتحويل.

أهم مفاهيمه ومصطلحاته من القرآن. وقد عمد السارد أيضا إلى تحديث سرده وتعتيقه في الوقت ذاته بمحاورة الأجناس السردية القديمة وأنماط الكتابة التراثية وأساليب النثر العربي القديم، فبناء الكتاب القائم على رحلة رمزية إلى عالم آخر يستحضر فيها السارد شخصيات تاريخية وشخصيات معاصرة لم يمس على موتها وقت طويل يذكر برسالة (التوايح والزوايح) لابن شهيد و (رسالة الغفران) للمعري، فكلتا هاتين تنطلق من الواقع ثم تنفتح على العالم الملتخيل الذي يستحضر فيه الكاتب أرواح الشعراء وتوايحهم. وقد استحضّر السارد في (كتاب التجليات) شخصية زينب بنت علي وأخوها الحسن والحسين وجعلهم في ديوان واحد، واستحضر شخصية ابن عربي وغيره من شيوخ الصوفية، كما استحضّر شخصيات معاصرة مثل جمال عبد الناصر وأئمة السادات وبعض الشهداء وأفراد أسرته، وأجرى بين الجميع حوارا، وربط علاقات تقارب وتناصر. وكان المولى في مطلع هذا القرن اقتبس هذه التقنية القصصية في (حديث عيسى بن هشام) فنصّور عودة أحد الباشاوات إلى الحياة وتعبه من تغير الحال والزمان.

فاستلهم أساليب السرد الموجودة في الرسالة الأدبية والرسالة الفلسفية يمثل حقلًا مهما من حقول النّص من شأنه أن يجدر السرد الحديث في التراث القصصيّ القديم، إلا أن الكاتب لم يكتف بنمط واحد من هذا التراث السردى، بل بأنماط أخرى ساهمت في تجذير الرواية الحديثة، منها أدب الرحلة القائم على تنقل المؤلف من مكان إلى آخر لغاية معرفة ثم تدوين مشاهداته في كتاب لإفادة أهل زمانه وغير أهل زمانه بما غنمه من معارف عن حياة الناس وأساليب تعاملهم، غير أن مشاهدات السارد في (كتاب التجليات) غير مشاهدات الرحالة، فهي أقرب إلى سياحة المتصوفة وقطعهم المخططات تلو المخططات في أسفارهم نحو مشاهدة ذات الحق.

ومن جهة أخرى، فإن السارد عندما يخاطب المتقبل بلهجة التنبية والتفسير والوعظ والتحذير فإنه يذكر بأسلوب الخبر التاريخي والخبر الأدبي وكذلك بالحديث النبوي الذي يروي في شكل أخبار تهدف إلى الموعظة فقد يحاكي أسلوب الخبر ويستعمل لغته كما في قوله:

الآية الأولى «هل أتى على الإنسان حين من الدهر لم يكن شيئا مذكورا» وقد حذف كلمة مذكورا. وفي خاتمة هذا الاستهلال يقول عن كتابه لا يفهمه إلا ذو الألباب (١٥) وهو ينظر إلى الآيتين «وما يذكر إلا أولو الألباب» (١٦) وإنما يتذكر أولو الألباب» (١٧) ولا يقدم الكاتب القول على أنه آية إلا في آخر سطر قال: فما خطبك يا سامري؟ قال: بصرت بما لم يبصروا (١٨) ولكنه يكتفى بقوله: صدق الله العظيم وعلامات التنصيص دون أن يشير إلى أنها الآية ٩٦ من «سورة طه» فهي تندمج في نسج النص.

أما محاكاة القرآن فتظهر في مواضع عديدة من السفر الثاني خاصة، من ذلك استهلال السارد الحديث عن علاقته بلور في باريس بحروف مبهمّة على شاكلة بعض السور القرآنية دل. ور. تلك آيات قلبي العليل الحزين، المقطوع مني، المنفصل عني... (١٩)، ويتكون من هذه الحروف بالطبع اسم لور، وبذلك يفك لغزها بواسطة هذه الشفرة لكن الحروف المبهمة التي تفتتح بها بعض السور ما زالت لغزا إلى اليوم.

وفي تجلّي المحاولة صورة بارزة لتوظيف القرآن في الكتابة الروائية فندما يشهر ضابط خنجره في وجه جمال عبد الناصر - الذي بعشه الكاتب ليشاهد بأعينه الوضع الراهن - ويقتاده إلى السجن، يفرق الخلق الذين كانوا متجمعين حولهما ويسمع في الآن نفسه ترتيل الآية: (٢٠) «وشروه بضمن بخص، دراهم معدودة، وكانوا فيه من الزاهدين» (٢١)، وفي هذا تعبير عن موقف واضح من الحديث. وقد يعلن الكاتب عن موضوع فصل أو موقف أو كتاب عن طريق آية يُصدّره بها، من ذلك افتتاحه لكامل السفر الثالث الذي ركّزه على موت الأم وغيرها من الأصدقاء والأقارب بآية واضحة الدلالة على معنى الموت: «إن يشأ يذهبكم ويأت بخلق جديد» (٢٢)، وما هذا الخلق الجديد الذي عوض الأمهات والأباء غير البنات والأبناء.

وننتج عن هذه الأشكال المختلفة في استعمال النص القرآني تداخل بينه وبين النص الروائي طبعه بطابع ديني ظهر في لغة القرآن إلى جانب لغة التصوف الذي يستمد بدوره

الأنماط توظف العجائبي والخواويج، وقد وجدها السارد مناسبة لموضوع التجليات التي لا تخلو من كرامات مصدرها التصوف والخيال يقول بشير القمري:

وهكذا نجد أن كتاب التجليات يكسر نمطية الجنس الأدبي المغلق، ويصير هذا الأخير مفتوحاً على هذا النمط من الحكى التقليدي منذ الاستهلال عندما يختار المؤلف صيغة الماضي للرؤية... ويتخذ السارد في هذا السياق صفة راوية أو حاك يقص (يروي) أخباره ومشاهداته على أنيس له أو جالس معه في مجمع أو حلقة أو مجلس أو مقامة، ويفصل بين الخبر والخبر بفاصلة قد تتخذ صيغة مثل أو حكمة، أو صيغة قول من الأقوال السائرة التي تغلف نبرتها الوعظية والتلقينية عدة مناطق من النص (٢٥).

أما تضمين الشعر، فإنه يؤدي وظيفة مهمة تتمثل في التوضيح أو عكس ذلك في الترميز. وهي أشعار ليست للكاتب بل يستعيرها من التراث القصصي (٢٦) أو التراث الشعبي (٢٧) أو من الشعر الشعبي المجاصر في اللهجة المصرية الدارجة (٢٨). وقد يعتمد السارد إلى تحويل المعنى وتعديل السياق للتعبير عن غاية مختلفة، فالتضمين الشعري يعتبر من أهم حقول التناس، لأنه يساهم في تعتيق الجنس الروائي وتحديثه، ويجعله قابلاً لتداخل مختلف الأجناس الأدبية، وفضلاً عن هذه الوظيفة، فإن انصهار نصوص تراثية ونصوص معاصرة منتمة إلى مختلف الأنماط السردية والأجناس الأدبية يسم لغة (كتاب التجليات) بمجسم التعدد اللغوي وتباين السجلات اللغوية، ومستويات التلفظ من القصص إلى الدارج مروراً بلغة الصحافة والمصطلحات السياسية، ومعجم الدين والتصوف والتاريخ، وغير ذلك. وهذا الحقل التناسي قد لا يمكن ضبط مرجعيته بسهولة بحكم تداخلها وتعتمد طمسها وصهرها في لغة الكاتب السارد فهو عندما يقول مثلاً: «وفقه الله إلى زوج صالح، وأبعد عنها أولاد الحرام» (٢٩)، فإن الفصل بين القصص والتفصيح غير متيسر وعندما يروي: قالت أمي يوماً لأُم عيالي: عندما كنت أئده على جمال ولا يبييني أعرف أنه مشغول. (٣٠). شعر برغبته في تفصيح الدارجة. لذلك يقول أحد الدارسين:

ثم صنفهم للحرب، فكان تعدادهم سبعين ما بين راكب وراجل، وخیل إلى أنهم دون ذلك جعل مازنا في الميمنة، وحسين صاحب خالده في الميسرة، وأعطى رايتة لأبي، ثم أمر بحطب وقصب أن يترك في موطن الأرض بشبه الخندق مخافة أن يأتوهم من وراءهم، فنفعهم ذلك (٢٣).

وقد يستعير الحديث برمته كما في قوله:

في صحيح الأخبار: ما من دابة إلا وهي مصغية يوم الجمعة إشتافاً من الساعة. وكان عليه السلام راكباً على بغلة، فنفرت منه عند قبر لما سمعت عذاب صاحبه حتى كادت تلقيه (٢٤).

وفي بعض الأحيان يتحول السارد إلى راو من صنف رواة (ألف ليلة وليلة)، فيقطع المشهد في مفصل من مفاصله ويستطرد على طريقة الجاحظ ليعرض حكمة أو مثلاً أو تلقينا أو جزءاً من رسالة لابن عربي لكن الناظر في مجموع الكتاب يلاحظ أنه قريب الشبه ببناء (ألف ليلة وليلة) القائم على حكاية إطارية تحوي في صلبها حكايات فرعية بأسلوب التضمين. وما الحكاية الإطارية إلا قصة السارد في مراجعه إلى الديوان وهبوطه إلى دنيا الواقع، وما بينهما أسفار ومحطات ومواقف وأحوال وأحداث شتى، إلا أننا أحياناً أخرى نشعر أن السارد يقتفى أثر رواية السير الشعبية الذين يولدون الحدث من الحدث، ويضخمون الوقائع، ويحولون الشخصيات التاريخية إلى أبطال أسطوريين ويجعلون الجمهور متعلقاً ببطل عظيم ينتظره في كل حين لينقذ الأمة مما ران عليها من هزائم، ولعل أسطورة شخصية جمال عبد الناصر وبعثه زمن الإحباط والتطبيع مع العدو يندرجان في هذا السياق، إذ جعله السارد بطلاً منقذاً يبعث ليمحو آثار الهزيمة، أو مهدياً منتظراً جاء ليمسك الدنيا عدلاً بعد أن ملكت جوراً في عهد ما يسميه بـ خليقة سوء.

وقد يشير (كتاب التجليات) من قريب أو من بعيد إلى قصص الأنبياء كما جاء في القرآن وعلى لسان رواة ضخموه وأضافوا إليه معجزات هي وليدة الخيال الشعبي، وبذلك تنسحب الرواية مختلف أنماط السرد العربي القديم وتصهرها في خطابها. وباستثناء الخبر التاريخي، فإن جميع هذه

بعد انقضائه، ولا يدرك كماله إلا بعد زواله. ندعى على أحيائي بقدر ندم الذين تخلوا عن الحسين ولم ينصروه. (٣٤). بعد الندم والتطهر من الذنب يحتاج المريد إلى مرشد، فأسلمه الحسين إلى ابن عربي وجعل قلبه رديعة عنده إذ «لا بد من قطب يدل إلى طريق الكمال» (٣٥)، وهنا تستحث المجاهدة الموصلة إلى المعرفة «نوديت: يا جمال! توقفت قبل لي: هل جاهدت؟ قلت: حاولت. هل طلبت العلم؟ قلت: حاولت...» (٣٦)، ثم يلتقي في السفر الثالث بدليله الجديد السيد أحمد بدرى فيقول له:

ليس لك معرفة بما ستره، لكنك ستلتقي المعرفة لحظة وقوع عينك على الشيء، بنفس القدر الذي كان سلفك ملماً به، فإذا كان مطلعاً عليه جاز لك العلم، وإذا كان جاهلاً لم يزل الجهد لمعرفته، أو لم تنح له الفرصة، فلن تدركه ولن تفهمه إلا إذا أبدت المجاهدة لاكتساب ما كان ممكناً له تحصيله. اعلم أنك ستقف على ما يمر به أثناء معراجك فتعجز كأنك معه وأنت لا تصعبه. (٣٧).

إلا أن بلوغ هذه المعرفة يمر عبر المواجهة بين الاستتار والتجلي؛ لأن الاستتار يكون وراء حجب يرى الصوفية أنها في نفس الإنسان، ويقدر مجاهدته تزول بعض تلك الحجب، فيكون التجلي لواعب وبوارق سرعان ما تنطفئ لأنها أحوال والأحوال تحول وتغير، ولا تدوم المشاهدة، إلا في المقام لأن الواصل يقيم فيه. ويرى السهروردى وجوب الحكمان وعدم البوح بالمشاهدة لأن علامة تجلي الحق للأمر هو ألا يشهد السر ما يتسلط عليه التعبير ويحويه الفهم، فمن عبر أو فهم فهو صاحب استتار لا ناظر لإجلال (٣٨)، فالبحر بالسر - إذن - محظور، ومركبه يسلط عليه أفسى العقاب، وهذا ما حدث للسارد في السفر الثالث إذ لم يجرى الإذن بالروح والتساؤل، فجز رأسه وفصل عن جسمه، «وقع المحظور مع بدء التساؤل، لم أكنم؛ فحق لي ما جرى، لم أخف فنزل بي ما نزل» (٣٩). «أما نفاذ عقوبتي فلنساؤلي، تخيرت فأبصرت، وأبصرت فتخيرت، وصلت فانفصلت» (٤٠). كان عليه إذن، أن ينتظر الإذن بالتصريح والروح ليصل إلى شفا المكاشفة،

ورغم تعدد اللغات التي قد تظهر فإننا نستطيع أن نردها إلى لغة واحدة هي لغة المؤلف وحده وهو يطمح إلى تحقيق مضمون جديد داخل أشكال سردية قديمة (٣١).

ويظهر هذا الانصهار جلياً في لغة التصوف بالخصوص، فهي تمثل في (كتاب التجليات) أهم حقول التناسل. لأن الأمر يتجاوز اللغة والمفاهيم إلى الممارسة، فلا يختلف الخطاب الروائي عن الخطاب الصوفي إلا في الغاية؛ فغاية المتصوف عرفانية تهدف إلى كشف الحجب وهتك السر قصد مشاهدة ذات الحق والحلول فيها والاتحاد بها، بينما غاية الرواية - وهي تستعمل المعجم نفسه وثمار الطقوس نفسها - هي الكشف عن حقيقة الذات أولاً وحقيقة الظرف ثانياً، وتهدف إلى تأصيل هذا الجنس الأدبي في التراث وتعليمه ببعض مكوناته وتبحث فيه عن جمالية مخصوصة.

ورغم اختلاف الغايات، فإن المسالك والألفاظ المعبرة عنها والصور التي توحى بها تكاد تكون واحدة. وهذا يظهر منذ عنوان الكتاب: التجليات؛ فتجلى الحق هو الغاية القصوى التي لا يصل إليها المريد أو السارد إلا بعد أن يقطع مراحل ومحطات في أسفاره وسياحته. لذلك أولى التجليات كانت تجليات الأسفار. وقد بدأها بما سماه السارد حقيقة وهي أن «كل شيء في سفر دائم» في طريق غريبة، طريق الأب، وطريق الابن في طريق الأب. وبذلك يظهر أنه سفر في الحياة، أهم محطة فيه أو أهم منزل هو منزل الدنيا. يقول السارد: «الدنيا منزل من منازل المسافر، وإنها لقنطرة على نهر عظيم جرار تمبر» (٣٢)، فهي جسر العبور إلى المطلق، وهو ما يقابله عند الصوفية بالبرزخ. ولكن الاستعداد للسفر يمر عبر الندم وما يعقب الندم من توبة وهذا نوع من التطهر الروحي من كل الخطايا والذنوب، وقد شعر السارد بالذنب لوجوده وحياته من ذكر عمل أبيه المتواضع يقول في مقام التوبة: «أقر بذنبي فأنا المسؤول عن الجفوة، لذا حقت على الشقوة» (٣٣) ولأم نفسه على عدم تقديره قيمة عبد الناصر في حياته فكفر عن ذلك بعد مماته، وشعر بالذنب الذي شعر به التوابون لخلد لانهم الحسين في كربلاء؛ لمت نفسى لأنى ضمنت به في زمانه. وهذا قدر الإنسان لا يعرف جوهره إلا

٦٣٨ هـ، وقد أفاد جمال الغيطاني من مختلف كتب ابن عربي وخاصة (الفوتوح المكية) و (فصوص الحكيم) وديوان (ترجمان الأشواق) و (كتاب التجليات)، بالطبع.

وقد أثر توظيف المفاهيم والألفاظ الصوفية أيضا في بنية الزمان والمكان، والمعلوم أن هذه البنية هي التي تتحدد بنية الرواية الحديثة بأكملها وقد يعتبر التصوف فيها مجرد تقنية روائية تهدف إلى تكسير خطية الزمن وتوظيف الفضاء. إلا أن اعتماد المسار الصوفي يكسبها بعدا جديدا يتحول بموجبها الزمن إلى موضوع تفكير، وبذلك تفضي الصنعة الفنية إلى حقل معرفي، والمعمار الروائي إلى تأمل وجودي. لذلك، يمكن أن نميز بين ثلاثة مستويات من الزمن، وهي الزمن المرجعي والزمن التشخيّل والزمن المطلق. الأول تاريخي والثاني روائي والثالث معرفي، وربما قلنا عرفاني نظرا لصلاقته بالتصوف، والتمييز نفسه ينطبق على بنية المكان وفي (كتاب التجليات) أمكنة واقعية وأمكنة متخيلة وفضاء مطلق هو نتيجة التأمّل الصوفي. وإذا نظرنا في العلاقة بين مختلف هذه الأمكنة وهذه الأزمنة للاحظ صنفين من التقاطع: تقاطع الزمن المرجعي والزمن التشخيّل يولد الزمن المطلق، وتقاطع الفضاء المرجعي التاريخي والفضاء التشخيّل يولد بدوره فضاء مطلقا. وتفاعل الزمان والفضاء بمختلف تجلياتهما يولد اتحادا بينهما، هو الغاية التي تسير إليها كل رحلة صوفية.

فالمكان المرجعي هو بصفة عامة مكان عدواني لا يستقر فيه السارد ولا غيره؛ لأنه دوما يسعى إلى الأشخاص فيبحثون عن غيره. لذلك هم في سفر دائم وحسين دائم إلى الأمكنة نفسها التي تعاد بهم؛ جهينة والقاهرة وباريس والكوفة وكربلاء، فألاب عانى في جهينة القرية التي ولد بها في الصعيد المصري ظلم ذوى القربى والفقر فهجرها إلى القاهرة وهناك نَم بجوار مقام الحسين، لكنه اعتبر مقامه مؤقتا وبقي يحن إلى القرية إلى أن توفي، والقاهرة بالنسبة إلى السارد مكان عدواني أيضا بما أنه أسىء فيه إلى الوطن وإلى ذكر جمال عبد الناصر، وعاشت فيه أسرته عيش الخصاصة. لكنه عندما تصور نفسه في أسرة لا تشكو الفقر في باريس فضل عليها قاهرته لأنه شعر في باريس بالغيرة. أما بالنسبة إلى

وإن أولى مراحل الوصول والمشاهدة حلول التوحد مكان التعدد، فالكثرة تخفى الوحدة وتعدد الصفات والأسماء يخفي جوهرها أحد وقيل لى: لا تزعم أنك في الأسفار والمواقف والمقامات كنت شخصا، وأنت الآن في الأحوال شخص آخر قيل لى: ما أنت إلا أوحّد^(٤١)، وقد سبق له في السفر الثاني اعتبار عشقه للور عشقا لصورته، وهذا يلتقي بأقوال بعض الصوفية أنا ليلي، وليلى أنا يقول السارد:

إذن، فما عشقت إلا صورتى، وما أبهرت إلا فى ذاتي، وما توحدت إلا بصفتاني، وما التئمت إلا بنفسى، وقد ظننت أنى التأمت، فما أعجيب ظنك أيها الإنسان، وما أشقانى، فمن طرد إلى طرد أنا، ومن هجر إلى هجر، ومن فراق إلى احتراق^(٤٢).

وهذا التوحد يقضى بالطبع إلى المشاهدة، مشاهدة الحق أشهدكم أن الحق الحق^(٤٣)، وإن آخر مرحلة وأرقاها هي الحلول، لكنه حلول في ذاته هو، مصالحة بينه وبين نفسه في آخر الكتاب. عند هذه اللحظة تمت المصالحة، ثم الدمج، ثم الحلول في الحلول، لم يعد بإمكانى القول إنها أم أصلى، إنها أمى أنا، جمال أنا، وأنا هو. لم يعد في ناحية. وأنا في ناحية أمامها تمت المصالحة^(٤٤)، ثم غاب الدليل فسأله عنه ابن عربي فأجاب: منذ الآن إنما أنت دليل ذاتك فمَنذ أن تمت المصالحة لم يعد لك به حاجة^(٤٥)، وهذا يلتقي مع ما صرح به في بداية الكتاب من أن أصعب أنواع السفر هو السفر في أعماق الذات والبحث عنها.

ويمكن أن تتساءل عن مصادر هذه اللغة الصوفية فنجدها بالخصوص داخل (كتاب التجليات) مذكورة بصريح العبارة مع الإحالة إلى مواطنها، وأهم مصدر هو كتب محيي الدين بن عربي وأشعاره ورسائله التي ضمن السارد مقتطفات كثيرة منها إلى جانب أقوال لجلال الدين الرومي وأبي حييان التوحيدى. وابن عربي من رواد التصوف العقلى أو العرفاني أو الغنوصي خلافا للتصوف الشعبي الذى يميل إلى الشعبية، وهو يرى أن الإنسان الكامل هو الذى يصل إلى عين اليقين. وقد قام برحلات عديدة من الأندلس إلى المغرب إلى أفريقيا ومصر والحجاز والشام حيث توفي سنة

لم أميز التفاصيل، طفت بأسوارها الشاهقة والتي يعجز البصر الكليل عن رؤية نهايتها... رأيت أسواراً قصيرة مبنية لبناتها من شعاع ضوء، ولبنة من ظلال، ولبنة من شفق، ولبنة من ألق، أو هكذا خيل لي، فمداركي مقيدة بما عرفته وخبرته، وما يلقي في صدى وقلبي من معارف جديدة إنما يلقي بحسان^(٤٩).

ثم يصف تنظيم الديوان وصفاً شديد الشبه رغم غرابته بما عرفه الكاتب من مؤسسات ونظم إسلامية كديوان المظالم، لكن مهما أغرق السارد في الخيال فإنه دوماً مشدود إلى مخزونه التراثي وبالأخص الأدب الشعبي منه، فالوصف الذي قدمه ابن عربي للنخلة التي عرفها السارد في مكانه المرجعي جهينة يذكر بجزيرة واق الوق وأشجارها التي تثمر نساء في منزل البقاء بالديوان ستجد مثيلها، مخضرة مشعرة دائماً، ومن عجائب مطعوماتها أنه أي شئ يؤكل منها أو يبلَى أو يتساقط ينبت بديل له في نفس زمان أكله أو قطفه^(٥٠). ومن أعجب ما في هذه الرؤيا التقاء الأمكنة المتباعدة في مكان واحد، التقاء المشرق والمغرب وهذا لا يكون إلا في ما يسمى عند أهل الطريق بوحدة الوجود:

كنت أرى ما أمامي وما ورائي، لا تحول دوني حواجز، كنت أرى شيئين مختلفين من زمانين متباعدين، أصغيت فسمعت أنين التراب، وضيق جذور النبات بثربة مستعصية، ثم رأيت ظلاً يحدو، رأيت بسوت الكوفة مظلة على دروب جهينة قريتي، أما التخیل الكثيف فنخيل البصرة، والهواء الجاف من الحجاز، والنجوم البادية من سماء بحر عدن، والرائحة من مدخل طولكرم، تدفق مياه القنوات وسرعتها من فاس المغربية، أما المياه ذائها فمن عيون اليمن^(٥١).

بل يوجد ما هو أعجب من ذلك «الأبواب لا تؤدي إلى معلوم إنما الأبواب تؤدي إلى أبواب والفتح في الوقت عينه إغلاق، والقفل إلى قفل، والقيد بنفى السراح والضيق يؤدي إلى انفراج، ولكن هنا المكان بنفى المكان»^(٥٢).

الأمكنة التاريخية، فالكوفة أيضاً أساءت إلى الحسين إذ خلده أهلها في صراعه ضد بني أمية. ولما تحول إلى كربلاء فقد كان الجسم لفائدة أعدائه أي انتصار الباطل. ولهذه الأسباب أخذ السارد يبحث عن فضاء متخيل يخلصه من عدوان الفضاء المرجعي ويتحرك فيه بحرية، فضاء أجمل من المكان الذي عرفه، توصله إليه الرحلة والمعراج بعد ذلك جميع الحدود، يتنزه شيئاً فشيئاً بين الخيال، تساعد على ذلك رحلة من سبقه في المجاهدة والتجلى، وترشده إليه تعاليم ابن عربي ورؤاه، وقد ينطلق من مكان مرجعي مثل مدينة فاس، لكن المكان المتخيل سرعان ما ينسبه لياه، فيفوس في فضائاته أسوة بمعراج الرسول «لكنني لماذا أنشط؟ لماذا أتأني؟ لكم في معراج المصطفى ما فيه الكفاية في هذا الباب أعنى بعد المسافات مع الزمن القليل^(٥٦)». وقد كان في رحيل دائم يقول: «رحلي دؤوب وشقيعى يؤنسنى، لا تفزعنى البوادي، ولا تصرفنى الهواجم... يدم سفسرى، ويستحيل استيطاني»^(٥٧). وإن الهاتف الذي أوعز إليه بالرحيل يذكر بالظائر الذي أمر شيخه ابن عربي بالرحيل إلى مدينة فاس والهاتف عند الصوفية تجسيد للكمال، خاصة أنه أوعز إلى السارد منذ بداية الكتاب بالرحيل إلى مدينة التجليات والسعي إلى السيدة زينب رئيسة الديوان: «تجلياتك وعرة، طرقها لم يسلكها أحد، اسع إلى الديوان الموكل بتدبير عالما المحدث، اسع إلى رئيسة الديوان»^(٥٨). وبمجرد حلوله بمدينة التجليات يقدم وصفاً عجباً لها يقوم على ما يبنى عليه الرسم الزيتي من ظلال وأنوار، وألوان وأشكال، ويذكر بمخزونه الثقافي المتمثل في أوصاف المدن المسحورة مثل مدينة النحاس في (ألف ليلة وليلة) يقول:

لم أدر كم انقضى عندما تجلت لي مدينة يغمراها الضوء الهادئ، يلفها البحر كما يلف البياض صفار البيض، أما الضوء فليس بنهارى وليس بقمري... عرفت وأنا أدنو من أبوابها أن الليل لا يلج النهار هنا، وأن الأوقات لا تنفخ كما عهدت، وإنما تتجاوز متعالية ثم تكرر كرتها، تجلى لي بناء شاق ينيق من منتصفها، لكنني

مأساته؛ زمن البؤس في القرية والمدينة وخارج الوطن على حد سواء، وزمن ضياع الخلال والقيم والوطن، وزمن القهر والتسلط. لذلك، يلجأ السارد إلى زمن متخيل يبحث فيه عن خلاصه وخلاص غيره، لا يعرف الحواجز ولا الحدود التي تمرقل مسيرة الإنسان، يتصرف فيه السارد بحرية مطلقة فيقلبه، فقصة الأب مثلاً تبدأ من يوم وفاته ثم يعود السارد إلى ولادته ويسترجع أحداث حياته بصفة متقطعة جداً، كذلك قصة جمال عبدالناصر يبدأها برجوعه إلى الحياة ثم يعود إلى مختلف مراحل سيرته مستعملاً تقنيات الاسترجاع والاستباق والاستشراف. يقول السارد متحدثاً عن تداخل الأزمنة: «فشمة ما أراه من عصر مضى، وشئ آخر أراه لكنه زمن لم يحن بعد، والزمان متجاوران، وأنا بين بينهما، ولا يمكنني أن أدرك في أي زمن منهما أعيش» وقد ذكر بنفسه مثلاً لذلك:

أما عبدالناصر فيمتد إلى زمن بعيد سيأتي، يستدعي أبى ما تم في المستقبل كأنه ماض، فيصير كل ما سيحدث قد حدث، وهذا غريب على خارج طاقة مفاهيمي المحدودة ومداركى الإنسانية، ولا أفهم أبداً كيف يمتد كلّ منهما إلى زمن مختلف ويمشيان معاً، يتحدثان وبأكلاّن وينظر كلّ منهما إلى الآخر» (٥٥)

ويحق لنا أن نتساءل: كيف يفسر التصوّف هذه البنية الزمنية المعقّدة؟ وقياساً على تفسير بنية الفضاء المتخيل فإن الجواب يكمن في الإيماء. فمثلما كانت الرحلة إلى الفضاء المتخيل بإيماء الشيخ المرشد، كان التحول إلى الزمان المتخيل كذلك بإشارة من القطب. قرأ السارد في بعض الأوراق:

يا جمال، قم إلى أوانك، اسع إلى حيث لا أين امض إلى الأحوال، ستواجه بها في وقت واحد على اختلافها، فإقامة وسعى إلى إنبتك وإطالة على ماضيك... (٥٦).

والصوفي عادة يصل بعد مجاهداته إلى التوحد بالجوهر الحقّ في مقام الجمع فتزول جميع الحدود الزمانية والمكانية ويتخلّى عن ناسوته إلى لاهوته. وبما أن الأمر على غاية من

وان تفسير هذه البنية المكانيّة المختلفة يأتي على لسان السارد نفسه، فهو لا يخل بمصداقه، ونخص بالذكر منها المصدر الصوفي، فهو ينسب القول إلى ابن عربي دليله ومرشده في هذه الرحلة الشاقة:

أخبرني دليلي أن الإنسان إذا تم رحل، وأنه كالراحلة يمر بمحطات، وإحدة إثر الأخرى، لكل منها مقدار من الصعب أن تحس بقياسات هذه الدنيا، كما أنها تختلف من إنسان إلى آخر طبقاً للاستعدادات والإمكانية القبول العرفانية والقدرة على ثبات المذكر وطول الصون... مما عرفته أن المراحل تكون أربعاً أو خمساً، لكنها لا تزيد على سبع أبداً، وعند بلوغ الأخيرة تنتج الناقة وتترك الراحلة، ولا يكون لها قيام صوب الاتجاه عينه، وقد يوازي ذلك في دنيا الحس اختفاء آخر إنسان في عالم الحس بكتنف في وعيه عبارة أو ذكرى (٥٣).

وبذلك، فإن الواقع هو الذي يحدد بنية الفضاء المرجعي، والتصوّف هو الذي يحدد بنية الفضاء المتخيل بصفته تقنية جمالية والوسيلة أيضاً ذات أصل صوفي لأن الرحلة قائمة على الحلم والرؤيا التي تغضى إلى الرؤية. يقول على زهور في هذا المعنى «إن الصوفي يستعمل رؤاه لبلوغ الوحي ومحاوره الله أو النبي فالرؤيا طريقة معروفة واسطة اتصال بالغيب، وفرصة لاستقبال التعاليم من الكائن الأسمى» (٥٤)، أما الزمان فهو أيضاً مرجعي ومتخيل. فالمرجعي يمكن ضبطه بدقة فهو ينطلق من سنة ١٩٢٠ سنة ولادة أب السارد وينتهي في الثمانينيات، زمن الكتابة مروراً بسنة التزوج إلى القاهرة وسنة ١٩٤٥ تاريخ ميلاد السارد، و١٩٦٦ تاريخ اعتقاله وسنة ١٩٧٠ تاريخ وفاة جمال عبدالناصر وسنة ١٩٧٣ تاريخ عبور القتال و١٩٧٧ تاريخ التطبيع وهناك زمن مرجعي ثان هو الزمن التاريخي وينطلق من السنة الرابعة للهجرة، تاريخ ميلاد الحسين إلى سنة ٦١ تاريخ مقتله، وكل هذه السنوات لم تذكر بالطبع في تسلسلها التاريخي بل تصرف فيها السارد بكسر خطينها.

وهذا الزمن المرجعي بمرحلتيه الراهنة والتاريخية مثل الفضاء المرجعي زمن محبة وعداء، يدمر الإنسان ويسبب

رحلته. فالسفر عند أهل الطريق هو: بدء الكشف، وهو رؤيا صالحة تعد العبد لسلوك الطريق، فهو توجه من العالم إلى الذات، ومن التجزئة إلى الوحدة، والسفر مراحل؛ أولها: السفر الأول الذي هو التطهر الكامل والتشديد على أداء الفروض والنوافل مع المبالغة فى تنفيذ الأوامر، إن لهذه المرحلة من السفر كل أنواع النصب والتعب. والسفر الثانى بعد الاعلاخ على عوالم الملكوت ... والسفر الثالث: الارتداد من عالم الملكوت إلى عالم الشهادة وبداية المزج بين عالميهما معا، فبعد العروج إلى السموات السبع الطابق فى ذات العارف يهبط إلى أرض البدن التى لا يفارقها. فالرحلة وجدانية ذوقية ومع ذلك فإن لهاكل أحاسيس السفر العادى^(٦١).

وبهذا يتم الانفتاح على الزمن المطلق ويتحول الزمن نفسه إلى موضوع تفكير، فالتقاطع بين الزمن المرجعى والزمن التخيل الذى يستعمل فيه السارد تقنيات روائية مختلفة هو الذى ينشئ زما مطلقا للتصوف فى تصوره نصيب وإفر: الرؤيا والاتحاد والمراج والسياسة وانتفاء الصفات البشرية وغيرها. لذلك يطرح السارد أسئلة حائرة عن مفهوم الزمن الذى يبدد كل شيء: «لم جاء حين من الدهر على عواطفى فأصبحت بددا، غرت، أفلت... ما من قريب إلا أصبح بعيدا، وما من حبيب إلا صار غريبا. هل أتى على الإنسان حين من الدهر لم يكن شيئا؟ ما نحن وكل الموجودات إلا خواطر غير مقيمة فى ذاكرة الزمن. لكن، أى زمن؟ ما الزمن؟ ما الدهر؟ ما الوقت؟»^(٦٢) ذلك هو السر الذى منع (أو عجز) على البروح، وما فتى يرد ذلك طيلة الكتاب لأن الزمن يلتبس بمفهؤم الدهر الذى هو الخالق حسب الحديث النبوى المعروف «لا تسبوا الدهر فإن الدهر هو الله».

فقد تبين أن الرواية التى توظف التراث تظهر فى شكل نص مركب تركيبا مزجيا من رواسب حقول نصية متعددة بعضها ينتهى إلى لغة القرآن وإيقاعه، وبعضها الآخر يعود إلى مختلف الأساليب الشعرية القديمة فى مستوى اللغة والتركيب، أما السرد نفسه فقد انصهرت فيه مختلف

التعميد فقد رأى السارد ضرورة التفسير من جديد بالتوجه إلى القارئ مباشرة بجمل هذا الكلام:

وهنا يجب أن أفصح قليلا أيها القارئ الكريم والولى الحميم. فالحواجز كلها مرفوعة أمامى منذ ولوجى الديوان، فلا زمان ولا مكان ولا حاجز حسيًا، ولا حاجز شعوريًا، ولا حاجز أرضيا ولا فلكيا، ومن ذلك انتقالى بيسر منع أنفاسى، من حال إلى حال، ومن زمن إلى زمن ومن حيز إلى حيز مع تغير أنفاسى، فمع شهبى انتقل إلى عصر قادم، وعند زفيرى أصبح إلى زمن مضى أو أكون طفلا ثم أصبح شيخا، وسبحان من هو كل يوم فى شأن^(٥٧).

ويدون مسألة الزمان تروق وترقه فيعود إليها مرات متعددة ليبر عن دهشته من اتلاف الأزمنة متسلا:

كيف اقترن البعيد بالقرب؟ تتجاوز الأزمنة، تتداخل ظلال من عصور مختلفة، وهذا من أعجب رؤاى منذ بدء سفرى وإتمام إقلاعى.. أما أنا فعندى زمنى، أحتويه ويحتوينى، يلدنى وينشئنى، أنا منه وهو منى، بدأ معى وكان قبلى، يندثر برحيلى، ويبقى بعدى^(٥٨).

وهذا التوحد لا يتم بالطبع إلا بعد زوال الحجب وهو ما صرح به السارد فى السفر الثالث: «هناك سبعون ألف حجاب تحول بين دنيا الحس ودنيا المطلق الذى كنت فيه ومنه، تكتمل الكيونة بالمرور عبر هذه الحجب التى نصفها نورانى، ونصفها الخارجى ظلمانى...»^(٥٩). وبعد زوال الحجب تزول الصفات البشرية: «وهنا فائدة لابد من إبرازها، فمنذ رضاء الديوان عنى والسماح لى فقد انتفت عنى بعض الصفات الجسمية المصاحبة للطبيعة الإنسانية، ومن ذلك دوام يقطتى وانتفاء النوم عنى، فلا نوم ولا إغفاءة، إنما بقظة دائمة يتوهم خلالها وعى كأنه ضوء ساطع. وهذا ما لم يعانته بشر ومالم يعرفه إنس من قبل^(٦٠).

ويحسن فى هذا السياق أن نذكر بمراحل السفر فى المراج الصوفى لفهم هذه الحال التى يهبط إليها السارد فى

الكتابة في إطار مخصوص منفتح على الأساليب والتجارب كافة؟ هذا يحتاج إلى بحوث أخرى تنظر في مختلف التجارب في كل الأقطار العربية، وتبحث فيها عن عناصر مشتركة وبلاغة حديثة، تفيد إلى جانب توظيف التراث من حقل الفنون الحديثة كالمرسح والموسيقى والرسم والنحت والرقص وغيرها. وقد وجدنا هذا التوظيف المزدوج في ما نشره كذلك: الأستاذ محمود المسعدى من روايات مبكرة كتبها منذ نهاية الثلاثينيات ولم ينشرها إلا في الخمسينيات والستينيات بمنازين (السد) - وهو يجمع بين الفن المسرحي وفنون السرد والشعر وغيرها (٦٣) - و (حدث أبو هريرة قال...) (مولد النسيان) - لذلك، تعتبر مؤسسا لهذه المدرسة الجديدة في الكتابة الروائية التي صار لها اليوم في تونس وغيرها أتباع يستلهمون مقوماتها ويحملون على تطويعها.

الأجناس السردية التراثية، ما تكلس منها وما بقي حيا في الذاكرة الشعبية، وهي في أغلبها توظف العجائبي والخراف. وهذا يلتقي مع ما عرف به الصوفي من كرامات. وبذلك فإن لغة التصوف وما تعبر عنه من تجرئة غنوصية تمثل أهم حقل من حقول التناسل إلى جانب المادة التاريخية المستقاة من التاريخ القديم ومن الوضع الراهن، وهذا ما ساهم في تحديث الجنس الروائي بعد تعتيقه. فقد تمت عملية التحديث عن طريق صهر أشكال قديمة في شكل حديث هو الرواية عن طريق استعمال عناصر من السيرة الذاتية، وهذا يمثل مفارقة أدبية عجيبة إذ يعتمد الكاتب على التحديث عبر التعتيق، وهذا بالذات ما أكسب هذا النمط الروائي خصوصية لا تجدها في غيره من الأنماط.

يقي أن نتساءل: هل أسس هذا التوجه مدرسة جديدة في الرواية العربية الخطر فيها عدد من الشباب عن اقتناع بضرورة

هوامش :

- (١) أحمد يوسف حادو، لغة الشعر - دمشق، ١٩٨٠، ص ٨٣
- (٢) عبد الله المروى، العرب والفكر التاريخي، دار الحقيقة، بيروت، ١٩٧٣، ص ٥٠، م. ٢٥
- (٣) حسين مروءة، دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، ط ٣ - بيروت ١٩٨٦، ص ٤٢١
- (٤) وهناك مؤلف معرني يدعو إلى دراسة التراث دراسة موضوعية لمعرفة خصائصه لا غير.
- (٥) جمال الغيطاني، كتاب التجليات، ط ١، السفر الأول، بيروت، ١٩٨٣، الثاني، ١٩٨٥، الثالث بيروت ١٩٨٥.
- (٦) كتاب التجليات، ص ٦.
- (٧) سورة الرحمان - الآية ٥٥.
- (٨) كتاب التجليات، ص ٦.
- (٩) م. ٥، ص ٦.
- (١٠) سورة البقرة، الآية ١١٧.
- (١١) كتاب التجليات - ص ٦.
- (١٢) م. ٥، ص ٦.
- (١٣) م. ٥، ص ٦.
- (١٤) م. ٥، ص ٦.
- (١٥) كتاب التجليات - ص ٦.
- (١٦) الآية ٢٦٩ من سورة البقرة.
- (١٧) الآية ١٩ من سورة الرعد.
- (١٨) كتاب التجليات، ص ٧.
- (١٩) كتاب التجليات، ص ٧١.
- (٢٠) م. ٥، ج ١، ص ١٩.
- (٢١) الآية ٢٠ من سورة يوسف.
- (٢٢) الآية ١٦ من سورة فاطر.
- (٢٣) كتاب التجليات، (ج ١) ص ٢٧٦.
- (٢٤) م. ٥، ص ٣٦.
- (٢٥) بشير القمري، شعرة النص الروائي، الرباط ١٩٩١، ص ٩١-٩٢.
- (٢٦) بشير القمري، م. ٥، ص ٧.
- (٢٧) كتاب التجليات ج ٣، ص ٥٤١، شعر يحول معناه من الواحد إلى الزوال استحضره السارد عند نهاية أمكنة طوقته؛
- لئن الذين بنوا فضاء بناؤهم * وتعموا بالأهل والأولاد؟
- فلذا التميم وكل ما يلهى به * يوما يصير إلى بلوى ونفاد.

- (٢٨) م. ن. جـ ٧٧٧. شعر لابن جاهين في الحين إلى عهد جمال عبدالناصر.
- (٢٩) م. ن. جـ ٥٤٢.
- (٣٠) م. ن. جـ ٧٥٦.
- (٣١) بشير القمري. م. ن. ص ١٥.
- (٣٢) كتاب التجليات، ٥١١.
- (٣٣) م. ن. جـ ١، ١٨٤.
- (٣٤) م. ن. جـ ١، ٣٠٧.
- (٣٥) م. ن. جـ ١، ١٩.
- (٣٦) م. ن. جـ ١، ٣٧.
- (٣٧) م. ن. جـ ٣، ٥٧٦.
- (٣٨) السهرودي، عوارف المعارف. ط. دار الكتاب العربي، بيروت، ط ٢، ١٩٨٣، ص ٥٢٦.
- (٣٩) كتاب التجليات، جـ ٣، ٥٠٩.
- (٤٠) م. ن. جـ ٣، ٥١.
- (٤١) م. ن. جـ ٣، ٧٣١.
- (٤٢) م. ن. جـ ٢، ١٠٥.
- (٤٣) م. ن. جـ ٢، ٥.
- (٤٤) م. ن. جـ ٣، ٧٩٤.
- (٤٥) م. ن. جـ ٣، ٨٠٨.
- (٤٦) م. ن. جـ ٣، ٥٠٩.
- (٤٧) م. ن. جـ ١، ١٥٨.
- (٤٨) م. ن. جـ ١، ٢٣ - ٢٤.
- (٤٩) م. ن. جـ ١، ٣٤ - ٣٥.
- (٥٠) م. ن. جـ ١، ٨٨.
- (٥١) م. ن. جـ ١، ١٥٦.
- (٥٢) م. ن. جـ ٣، ٦٠٩.
- (٥٣) م. ن. جـ ٣، ٦٥٧.
- (٥٤) علي زحور، كرامة الصوفية والأسطورة والحلم، بيروت ١٩٨٤ - ص ٢٥٥.
- (٥٥) كتاب التجليات جـ ١، ٢٤٧. وهناك مثال آخر يتعلق بولادة السارد. لقد رأى في إحدى تجلياته أباه طفلاً ثم شاباً ثم هرماء، ثم تتداخل مراحل العمر. سألتني: أنت من؟ فقلت أنا جمال. فقال: جمال من؟ فأجبت: جمال الذي سببت من مملكك وسيكون ابنك جـ ٩، ٧٧. رددت لكني لا أفرك. نطقت بالنظر الأسبان: أنت لم تتجنبي بعد. جـ ١، ٧٩.
- (٥٦) م. ن. جـ ٣، ٥٣٠.
- (٥٧) م. ن. جـ ٣، ٢٥٢.
- (٥٨) م. ن. جـ ٣، ٦١٢.
- (٥٩) م. ن. جـ ٣، ٥١٠.
- (٦٠) م. ن. جـ ١، ٢٥٢.
- (٦١) محمد غازي عرابي، المصوص في المصطلحات الصوفية، دار فتية، دمشق ١٩٨٥، ص ١٦٣.
- (٦٢) كتاب التجليات، جـ ١، ٣٠٨.
- (٦٣) نشرنا بحثاً بعنوان «تكامّل الفنون في السدة ضمن كتابنا الأدب المزيّن» في مؤلفات المسعودي، الطبعة الخامسة ١٩٩٧.



رواية الغربة والمنفى

حليم بركات*

(طائر الحوم) ١٩٨٨، وتجارب أمثالي ممن عاشوا في الغرب زمناً طويلاً. وما شجعتني على متابعة تساؤلاتي هذه المرحلة الانتقالية التي يمر بها المجتمع العربي وما يرافقها من هجرات عربية في الوقت الحاضر إلى أوروبا وأمريكا، مؤسسة لنفسها في المجتمعات الجديدة مراكز وحركات وكتابات تذكرنا بتلك الهجرات المشابهة في مطلع القرن.

أشير هنا إلى الهجرة الأولى بشكل خاص لظهور الرابطة القلمية وكتابات جبران وأمين الريحاني وليلى أبو ماضي وميخائيل نعيمة ونسيب عريضة، وغيرهم، مما كان له تأثير كبير في التأسيس لحركة الحداثة وتطورها في البلدان العربية كافة. وقد انتهيت حديثاً من وضع دراسة بالإنجليزية مستشر في كتاب تكريماً للناقد الأدبي عيسى بلاطة (وهو أستاذ في جامعة ماجيل في كندا وقد عمل جاهداً للتعريف بالأدب العربي). في هذا البحث توصلت إلى عدد من التعميمات حول التغيرات التي أثرت الإبداع الأدبي العربي مثل قسوة

يتصل بحثي هذا باهتمامات رئيسية كنت قد ركزت عليها في السابق وأرغب في تطويرها في المستقبل ومنها ما له من علاقة بالاغتراب^(١)، وعلم اجتماع الرواية^(٢)، والعلاقات بين الإبداع الأدبي والمنفى^(٣). فيما يتعلق بالموضوع الأخير، كنت قد شاركت في مؤتمر المثقفين العرب في المهجر عام ١٩٨٧ فطرح في تساؤلاتي الأولى حول طبيعة العلاقة بين الإبداع الأدبي والغربة (وقصدت بذلك الاغتراب والهجرة معاً)، وهو ذلك النوع الذي يصاحبه إحساس عميق بالمنفى نتيجة للتمسك بالهوية العربية والانتماء الثقافي العربي، على عكس تلك الهجرة التي تنتهي بالاندماج في المجتمع الجديد والتفكير في إطار ثقافته العامة.

طرح في هذا التساؤل وحاولت الإجابة عنه مستفيداً من اهتماماتي تلك، ومن تجرّبي الخاصة كما تجلّت في روايتي

* روائي سوري وأستاذ لعلم الاجتماع بجامعة جورج تاون.

وتخترع لويس بورخيس وخوليو كورتازار وجابريل جارسيا ماركيث، وغيرهم، من أنجوا أعمالاً أدبية هي بين أهم أعمال هذا العصر. في نفهم الاختياري اخترقوا قشرة الحياة إلى عمق عالم ما أسماه يوج اللاوعي الجمعي Collective Unconscious، وهو عالم أنجب من رؤية الوعي العقلاني. من هذا اللاوعي الجمعي والعالم السحري استمد الروائيون الكبار أهم مواد أعمالهم وقدموا تجارب فنية رائدة شكلت حركات أدبية جديدة أثرت تأثيراً بارزاً في الأجيال اللاحقة^(٤).

لذلك، وعلى صعيد رمزي مجازي، يمكن النظر إلى السفن والرحلات البحرية - كالتي تتجلى في عبور أوزيرز الليل / البحر، ورحلة إنانة وجلجامش إلى أقيانوس الموت والعالم السفلي، ورحلات السندباد إلى جزر الأساطير - على أنها تعبير عن رغبة لا راعية لاستكشاف الأسرار الخفية عبر الزمن والمكان، التي اتخذت لنفسها أشكالاً فنية جديدة، فاقترن النفي بالإبداع في الأذهان لزمن بعيد وربما منذ البدايات الأولى. وقد كتب في هذا العصر ديفيد معلوف (وهو روائي أسترالي من أصل عربي) رواية شعرية بعنوان حياة خيالية An Imaginary Life مستوحياً إياها من نفي الشاعر أ. د. أوفيد الروماني في القرن الأول إلى قرية ثائية في منطقة البحر الأسود ومن خلال تجواله في أراضي الأساطير. وحين بدأ يرى العالم من خلال لغة الآخر، بدأ يراه مختلفاً. بإقامته علاقة وثيقة مع الآخر، اكتشف أنه يستعيد علاقته بنفسه، أي بطقولته، فاكشف إنسانيته، وهذا تماماً ما حدث لى شخصياً في رواية (طائر الحوم). ومن خلال هذه التحولات، سمع همساً وأنا الحد الذي يجب أن تعبّر إذا ما أردت أن تجد حياتك الحقيقية^(٥).

هناك عدد من الكتاب العرب الذين اختاروا أو وجدوا أنفسهم في المنفى. في المرحلة الأولى من مطلع القرن، كان هذا شأن جبران وغيره من المهاجرين كما أشرنا سابقاً. وفي النصف الثاني، تالت أمواج أخرى أذكر بينهم الطيب صالح وإدوارد سعيد وكاتب ياسين ومحمد ديب والطاهر بن جلون وأسيا جبار وغائب طعمة فرمان وبهاء طاهر وأهداف سوف وحسان الشيخ وأنا شخصياً. كذلك هناك من عبروا النفي

المنفى، وتداخل أو تفاعل الحضارات، والتعددية الثقافية، والبعد عن مركزية السلطات السياسية والاجتماعية والثقافية في الوطن العربي.

في تحديدي لتجربة النفي لا أقصر ذلك على الإبعاد عن الوطن من قبل السلطات السياسية المسيطرة. لقد اعتادت أدبيات المنفى أن تميز بين النفي القسري والنفي الطوعي مما يرافقه إحساس عميق بالغربة. في الحالة الأولى يطرد المنفى من بلده بقرار سياسي من قبل السلطة. أما في حالة النفي الطوعي، فقد ينزل الكاتب داخل البلد (وأسمى هذا النفي الداخلي) أو يهاجر هرباً من الاضطهاد والأوضاع الصعبة التي لا يقوى على التغلب عليها إلى بلد آخر يؤمن له الحرية والعمل والظروف والمجالات التي يفتقدها في بلاده. في رواية (ثرثرة فوق النيل) لنجيب محفوظ، اختارت شخصياتها العزلة عن المجتمع إنما دون هجرة خارج الوطن. إنها هجرة في الداخل وغربة عن الذات والوطن. أما في رواية (السفينة) لجبرا إبراهيم جبرا، فقد عبرت شخصياتها نفياً طوعياً خارج البلد بعيداً عن الضغوط اليومية/ وقد يتحول النفي الطوعي إلى أسلوب خاص بالعيش، فيجد المنفى نفسه بالانصراف إلى نشاطات إبداعية أو بمجرد السعي إلى الحصول على لمحات وهدية.

كتب جوزيف كوزراد روايته (قلب الظلمة) ١٩٠٢ بعد رحلة / نفي إلى داخل أفريقيا. ومثله اختار جيمس جويس النفي من بلده أيرلندا وكان عليه أن يتعدى عن دبلن لكي يتمكن من التكلم عن مكبوتاتها. وعندما ظهرت رواية (يوليسيس) عام ١٩٢٢ أحدثت انفجارات في بنية السرد الروائي واللغة نفسها كما أحدث بيكاسو في فن الرسم. منعت رواية (يوليسيس) في عدة بلدان بسبب لغتها الصريحة ولكنها لا تزال بين أهم الأعمال الروائية في هذا القرن. ويجب أن يكون جويس قد أحب دبلن ولكنه شعر بالاختناق فيها، وقد اختار النفي فيها. وقد اختار النفي في العشرين من عمره عام ١٩٠٢، السنة ذاتها التي ظهرت فيها رواية (قلب الظلمة). وقد اختار النفي أيضاً هنري جيمس وهنري ميللر وإرنست همنجواي وجون دوس باسوس والدوس هكسلي. وهذا ما حدث بالنسبة إلى عدد من كتاب أمريكا اللاتينية مثل كارولوس فونتينز،

صوته يرتفع بالغضب لا بالنواح، فهو يواجه قوة حديثة شرسة ويعرف أنه لا بد أن يغير الواقع وأن تكون له رؤية خاصة في التغيير. لقد خسر الفلسطيني جزءاً من عالمه الداخلي ويشعر أنه سيظل ناقصاً ومشوهاً إلى أن يعود إلى بلاده ويستعيد ذاته. وليس هناك ما هو أكثر سوءاً وشقاء من المنفى الخارجى سوى المنفى داخل الوطن، أى داخل الوطن العربى. ويذكر جبرا حديثاً بينه وبين المؤرخ آرولد تويني الذى قال له فى بغداد عام ١٩٥٧: إن طرد الشعب الفلسطينى من أرضه يشبه طرد الأتراك للمفكرين اليونانيين من برطانيا عام ١٤٥٣، فقد انتشر هؤلاء المفكرون فى أنحاء أوروبا كافة وشكلوا عاملاً مهماً فى إنهاء عصر أوروبا المظلمة، وتحقيق نهضتها الحديثة التى أصبحت تشكل حولها حركة الحداثة فى ممركتها مع القديم فى مجتمعات العالم المعاصر كافة. وتوقع تويني أن يكون للفلسطينيين التأثير نفسه فى العالم العربى. وهذا هو مصيرهم فى الدفغ باتجاه عصر جديد (٧).

وكتبت سابقاً قد صنف رواية جبرا (السفينة) هى ورواية (ثرثرة فوق النيل) لمخوف بين روايات اللا مواجهة التى تصور الإنسان فى حالة اغتراب وهرب من الواقع بدلاً من الكفاح والسعى إلى تغييره، تلجأ رواية اللا مواجهة هرباً من الواقع إلى عالم خاص من صنع مخيلتها دون أن تجد فيه ملجأ حقيقياً من مشكلات تلاحقها بغير رافة. كما تلجأ شخصيات (ثرثرة فوق النيل) هرباً من الواقع إلى عوامة لتمارس الإدمان بشكل طقوسى، كذلك عرفت شخصيات (السفينة) أنها هى أيضاً هاربة وأنه لا يبقى من كل محاولات الهرب البائسة سوى مزيد من العطب والحسرة والغربة. وليس لهذه الشخصيات، كما فى حالة المنفى القسرى، إحساس بأنهم يختارون لأنفسهم غير ما فرض عليهم، فهم يعيشون فى ظل نظام لا يوفر لهم سوى «الخيار بين الصمت والمقتلة».

يعيشون عيشاً عن مسكنات، ويصبح الإبداع أو الحوار نفسه نوعاً من الهرب. ولذلك ليس من طاقة لدى هؤلاء سوى أن يلتحقوا بما ترسم لهم مخيلتهم من إغراءات عائرة. ودون حوار أو لقاء حقيقى، تستمر حالة الاغتراب والإحساس بالنفى بعد نهاية مرحلة الهرب كما قبلها. أما حكاية البطولة فى مواجهة الواقع والعمل على تغييره فتنزل فى تفكيرهم

والغربة فى الداخل كما هى الحال بالنسبة إلى جبرا إبراهيم جبرا وعبدالرحمن منيف. منهم من رحلوا وراء البحار الداخلية والخارجية ومن عرفوا المنفى القسرى والطوعى وداخل البلاد كما خارجها، ولم تعرف حياتهم الاستقرار. ولذلك، يمكن القول إن لدينا أدب منفى متميزاً، ومنه ذلك الأدب الرمزي والمجازي فى محاولة لتجنب الرقابة والاضطهاد فى الوطن. ولهذا نجد أن هناك من يقولون لكتاب المهاجر إنه بإمكانهم أن يخدموا قضية الأدب العربى والقضايا العربية بشكل عام، لكنهم فى الخارج ولبعدهم عن تأثير السلطات السياسية والاجتماعية والاقتصادية المسلحة بوسائل الترغيب والترهيب كافة.

يرى إدوارد سعيد، وهو منفى من وطنه ولفته، أن المنفى يعتمد على وجود حب للوطن الأصل وارتباط حقيقى به، إذ هو غربة فرضت على الإنسان ولا يمكن الخلاص منها، فالمنفى مقتلع من جذوره وتربيته وماضيه (٦). ومن هنا تشديد إدوارد سعيد على أن تجربة المنفى هى بين أكثر التجارب شقاء إذ هى خسارة دائمة، فتساءل كيف يتحول المنفى إلى طاقة قوية وثيرة فى نتائجها وفعلها فى الثقافة الحديثة؟ ويجيب سعيد عن ذلك بقوله إن الكاتب المنفى سيظل مهمشاً فلا يمكنه أن يسلك سبيلاً معداً له سابقاً. ويتوصل سعيد إلى هذه النتيجة لأنه يتحدث ليس فقط عما يصيب الفرد، بل أيضاً عن تحولات المنفى فى القرن العشرين بحيث إن شعوباً وجماعات، كالفلسطينيين والأمن، تعرضت لعقوبات شرسة فاقتلعت وتشردت من أرضها. وهذا تماماً ما عالجته شخصياً فى روايتي (سنة أيام) ١٩٦١ و (عودة الطائر إلى البحر) ١٩٦٩ وفى دراسة عن تشرد الفلسطينيين بعد حرب الخامس من (يونيو) حزيران نشرتها عام ١٩٦٨ بالعربية بعنوان (النازحون: اقتلاع ونفى)، وبالإنجليزية (نهر بلا جسر River Without Bridges).

يستدعى الكلام عن التشرد الفلسطينى تناول موضوعات المنفى والغربة كما وردت فى روايات جبرا إبراهيم جبرا وأبحاثه النقدية. فى دراسة كتبت قد طلبت إليه أن يعدها للنشر فى مجلة «الدراسات الفلسطينية» باللغة الإنجليزية، كتب جبرا يقول: «ما يزال الفلسطينى منفيًا ومشردًا، غير أن

السحيق كجروح الإنسان ومستعيداً طفولتى متحرراً من متاعب المنفى. بل ربما لا أستعيد طفولتى بقدر ما تقتصمنى فأناجياً بها وأكتشف:

كيف ولماذا لا أدري. (أن) الضيعة وأناسها وبنابيعها، وتلالها وأوديتها وطيرها وطرقها وأزهارها وأشواكها وأحزانها وأفراسها شرفت فى نفسى.. لا أحد، لاشئ يقتلمها من نفسى. وكلما ذبلت شجرة حياتى، نبتت شجرة أخرى من جذورها العميقة العميقة (٨).

وفى المنفى الطوعى أصبحت أسير حنينى للوطن وإنشغالاتى بقضاياها، وعندما تنصحنى الحبيبة بالتححرر من هوىئى الذاتية زرواسب الماضى، أجيئ:

الذاتية لا يمكن. أما ما تسمينه رواسب فأسميه جذوراً. لذلك أحببت شجرة الصفصاف. ليس لأنها تبيكى وتهبط دموعها إلى النهر فتحدث دوائر تلتاشى فى بعضها وليس فقط لأن رؤوس أغصانها المتدلية ترسم أعيناً متتابعة على سطح الماء كلما حركتها الهواء. أحب شجرة الصفصاف لأنها تنكفى على ذاتها وجذورها. كلما كبرت فى العمر، انحنت أغصانى نحو جذورى (٩).

هذه تساؤلات وإحباطات أكثر منها يقينات نهائية وإن كانت لا تخلو من قناعات. ولكننى أعرف من ناحية أخرى أن العيش فى الوطن يتطلب امتثالاً أو على الأقل مراعاة للثقافة السائدة ومركزية السلطة السياسية - الاجتماعية - الثقافية مجتمعة. لا يزال تعدد الأصوات غير مقبول فى الوطن، والاختلاف ليس حقاً بل نشوزاً، وفسحة التحرك محدودة، والإبداع بدعة، والانتماء ذات بعد واحد. لذلك لا أعرف حقاً أيهما أشد قسوة: المنفى أم الوطن.

الذى يعيش منا فى الخارج يحسد من فى الداخل، ومن فى الداخل يحسد من فى الخارج. ومهما كان، يحتاج الكاتب أن يصبر على الاحتفاظ بهويته وفى الوقت ذاته أن يكون جريئاً فى تفاعله مع الآخر. وحين أرفض الآخر مهما

أقرب ما يكون إلى الخرافات والأساطير، فيستوى الخير والشر ويفقد كل شئ معناه.

واعتبرت فى فترات مختلفة أن رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح تمثل رواية التمرّد الفردى فى محاولة يائسة للتغلب على حالة الاغتراب والنفى. وبعد ذلك صنفتها على أنها أيضاً رواية العودة إلى الماضى. لقد استوعب عقل مصطفى سعيد حضارة الغرب، لكنها حطمت قلبه فظن أنه يمكن التغلب على غربته بالعودة إلى «دفع الحياة فى العشيرة» كما تعلقنا الجملة الأولى فى الرواية. فى الغرب أحس أنه ريشة فى مهب الريح فيحث عن وسائل الانتماء من أوروبا للسودان وللفلسطين وكل العالم الثالث باصطياد النساء فكانت علاقته بهن معركة تعذيب وقسوة، ولا نعرف فى النهاية هل هو فريسة أو مفترس أو كلاهما معاً. ولا يتغلب مصطفى سعيد (كما الراوى) على النفى أو يتجاوز به العودة إلى دفع العشيرة وروحانية الشرق، فقد صدم بعد العودة بالواقع التقليدى الذى يسمح لود الرئيس المعجز أن يتزوج امرأة شابة «رغم أنفها»، ويرى من حقه أن «يبدل النساء كما يبدل الحمير». وربما يختار مصطفى سعيد كما يختار الراوى بين قسوة النفى فى الخارج وعذاب النفى فى الداخل.

وإذا كان يجوز أن نتكلم عن التجارب الشخصية، أقول بشئ من الحياء والتردد إن صلتى ومعرفتى بالمجتمع العربى وأحاسيسى بالانتماء إليه تعمقت بعد هجرنى فأصبحت أنظر إليه بوصفه كلا وليس مجموعة من الدول المهزومة، وأصبح ولائى إليه كلا ربما لا يقل عن ولائى إلى البلد الذى ولدت ونشأت فيه. فى روايتى (طائر الحوم)، وهى رواية - سيرة ذاتية، حاولت أن أعبر عن تجربة المنفى فى مختلف أبعادها. فى المنفى أجد شجرة الوطن تفرق جذورها عميقاً فى داخلى فأنتقل، ذهاباً وإياباً، ومن خلال التذاعى النفسى وعلى أجنحة الخيلة، بين الكهولة والطفولة وبين مدينة أمريكية هى واشنطن وقرية سورية هى الكفرون، كل ذلك فى مناخ نفسى تأملى متوتر معاً وفى زمن محدود هو بضعة أيام. أنتقل بين المهجر والوطن كما تنقل السندباد من جزيرة إلى جزيرة وأبحث عن جذورى ضالماً كيوليس، مستنطقاً التاريخ

للقارئ كما يتيح للنقاد المجال النادر للمشاركة في العملية الإبداعية والبحث الجاد الذي من خلاله تتوصل إلى تفسيرات شديدة التنوع والتمعة في آن، قد يقابجا بها حتى المؤلف نفسه، وقد يجدها صائبة فيكتشف جوانب لم يكن يعرفها في شخصه وفي روايته. ولقد اكتشفت أشياء في نفسي وفي روايتي لم أكن أعلمها من خلال تفسيرات القراء والنقاد.

وقد يقابجا عبد الرحمن منيف إذا ما تساءلت هل هناك ماهو مشترك بينه وبين متعب الهذال فكلهما رفض التسليم بواقع الحال فاستطاع أحدهم جواده واختفى في ضبابية الحياة، وامتنع الآخر متن الكلمة ولكي يحافظ على ثقافته وصدقها وحرارتها يحول تلكها بين مدن العالم ومدن الوطن مختاراً أو مطروداً. بين عبد الرحمن منيف والكلمة علاقة أشبه ماتكون بعلاقة متعب الهذال بوادى العيون، وهى علاقة عشق من نوع لا يتكرر إلا نادراً. تغيرت الحياة فتغيرت طبائع الناس وتصرفاتهم ولكن متعب الهذال وعبد الرحمن منيف رفضا أن يتغيرا مهما كانت الإغراءات، فكلهما يقول، «اسمع يابن الراشد: ناكل الشراب... لكن لارضى أن نهز رؤوسنا مثل العبيد لكل كلمة يقولونها»^(١٠). ومع هذا يبقى هناك فرق واحد على الأقل بين متعب الهذال وعبد الرحمن منيف: أحدهما صمت كما لو كان وحيداً أو أصابه الخرس، فإذا تكلم تكون كلماته قاتلة وتنسحب بصمت. أما الآخر فيجيد الكلام ويقول كما لو كان قبيلة كل مايدور في عقله وسط ضجة الأحداث. واحد يكلم نفسه والآخر يكلم الآخرين حتى حين لا يستمعون. وفي الأحوال كافة يغيبان، لا يعرفان أين أولى متى، فإن الجرح في روحهما لن يشفى أبداً.

ومادما نتحدث عن الكلام، فهناك أيضاً غربة ونفى في اللغة. أشير بذلك إلى الروائيين المغاربة الذين فرض عليه النفى في اللغة الفرنسية، ومنهم محمد ديب وآسيا الجبار ورشيد بوجندرة والطاهر بن جلون. يقول ديب كأنما بلسانهم جميعاً: «لا يمكننا اكتشاف ذواتنا إلا عبر الترحال». كم تمنوا لو يصيرون أصواتهم في الصوت الجمعي للشعب الجزائري، وحين يعاتبون أو ينتقدون يكون الحب هو المصدر الأساسى للكتاب والنقد.

كان الموقع الذى أشغله، إنما أرفضه ليس لأنه مختلف بل لأنه خصم. ولن أتغلب على الفسحة الزمنية والمكانية الضرورية للتأمل دون خوف وخارج الحدود والفرصيات المفروضة منذ الصغر، وللتفكير الحر بواقع المجتمع العربى من الخارج والداخل في آن. أن ترى الداخل من الخارج، والخارج من موقع الداخل شرط ضرورى لحصول التحرر والإبداع. ونصر فى هذه الحالة أن يكون لنا منظور خاص ومستفرد، ووعى ذاتي، ومعرفة بالداخل والخارج.

فى المنفى يتحرر المغترب من تفاصيل تراثه الثقافى مهما أراد أن يؤكد هويته يتحرر من انفعالاته اليومية، من جزئياته، ورتابته، وتكراره، وخطافاته الجزئية. وينشغل بدلاً من ذلك بجوهر هذا التراث الثقافى فلا تتساوى الأمور فى نظره؛ إذ حين تتساوى يطل أن يكون لأى منها قيمة ومعنى ويكون الولع فى الغربة ليس بالاختلافات بل بالاختلافات ويتحرر المنفى من الخوف فتتبع السلطنة من قناعته وتمسكه بمبادئه ولا يفرض عليه من الخارج، ويمتلئ قلبه بالحب والحنين والعطش وعلى عكس ما اعتاده فى علاقته بثقافته، يسعى إلى أن تتبع الكلمة من الفكرة، لا الفكرة من الكلمة، ينظر إلى طفولته فيه وإلى موته فى تراب الوطن فيطلع شجرة ويكون موته جسراً.

وكيف تكون علاقته باللغة حين يكتب عن المنفى والغربة؟ لم تتغير علاقة محفوظ باللغة، بل لم تكن له لغة خاصة غير تلك التى نستمدّها من قراءة التراث بدلاً من أن نستمدّها من الواقع، إلا حين بدأ يكتب عن غربة الإنسان كما فى روايته (ثرثرة فوق النيل) لغة «الثلاثية» لا تفرد لها سوى ما ألفناه فى التراث الثقافى فى الغربة أو حين بدأ الكتابة عن اغتراب الإنسان، يحرق الكاتب اللغة من الأسر المفروض عليها بالتكرار، ويصبح الغموض لا الوضوح طريقه.

فى دراسة سابقة لى حول (موسم الهجرة إلى الشمال) قلت إن أهمية هذه الرواية تتبع من غموضها الغلاب لا من وضوحها. بكلام آخر، لقد اكتسبت أهمية خاصة فى الأدب العربى الحديث ليس بسبب موضوعاتها، بل بسبب أسلوبها الفنى الذى يتصف قبل كل شئ بنوع من الغموض الخلاق الذى هو أقرب ما يكون لثلاثة شغافة من الضباب، الذى يتيح

هذا مقالته محمد ديب من مفاهي اللغوى والوطنى فى تصريح له مجلة «الوسط» الأسبوعية (١٨ / ٧ / ٩٤):

لما انتقلت إلى العيش فى بلدان أخرى غير بلادى، كان لا بد لأجواء روياتي أن تتغير. أما نظرتي إلى بلادى فلم تتغير، بل تعمقت أكثر، ذلك أن البعد يساعدنا دائماً على رؤية الأشياء بشكل أكثر موضوعية.

ويضرب مثلاً بالرسم التشكيلي الذى:

يحتاج إلى الابتعاد عن اللوحة التى هو يصدد إنجازها، كى يتسنى له رؤيتها بشكل أكثر شمولية وموضوعية... فبعد الاستقلال، أصبح من حقى أن أوجه إلى بلادى نظرة نقدية... وإذا عدنا إلى تجربة الهجرة إلى الشمال، فهى بالإضافة إلى الرؤية النقدية... سمحت لنا أيضاً بأن نكتشف ذواتنا بمقدار اكتشافنا الآخرين... ولاشك أن بعدى عن بلادى، هو الذى قادنى إلى تعميق نظرتي وتحليلي لهذا التخييل الثقافي الإسلامى الذى انتمى إليه. هكذا صرت أكثر إسلاماً بعد أن غادرت بلادى.

ومع هذا، تبقى مشكلة المنفى فى اللغة التى قد يرافقها نفى فى المكان (أو العيش خارج البلاد فيكون النفى مزدوجاً). شاركت فى ندوة عقدت فى أواخر ١٩٨٦ فى باريس حول الثقافة العربية فى المهجر، فاستمعت إلى الطاهر بن جلون يقدم عدداً من الملاحظات حول مسألة المنفى فى اللغة والمنفى الوطنى، قال:

إن وجودنا فى الغرب له أسباب متعددة.. أما الأسباب الموضوعية فلا بد أن تعيدنا إلى الأوضاع السياسية القائمة فى بلدنا التى تعيش فى تخلف اقتصادى والمثقف عندما يكون فى بلاده ويشعر بحاجة إلى الأوكسجين فإنه لن يجده للأسف إلا فى الغرب (١١).

وفى مقابلة معه، يوضح بن جلون أنه يملك ذاكرة عربية وليس ذاكرة فرنسية ومخيلة عربية وليس مخيلة فرنسية، ثم يضيف:

إن النصوص التى نكتبها اليوم بالفرنسية.. هى فى النهاية نصوص مغربية قبل أى شئ آخر، ولا يمكن تصنيفها بين النصوص الفرنسية... هذا واضح لأن ما يهيم هنا هو الخيلة. لدى مخيلة يغذيها تاريخ بلادى، والصلة الدائمة مع بلادى... أنا لست وسيطاً بين ثقافتين. إننى فى الثقافتين (١٢).

وآسيا الجبار رواية منفى أيضاً، ومن روايتها الأولى (المطش) حتى كتاباتها الأخيرة وهى، كما يقول عيسى مخلوف، مسكونة بهاجس الذاكرة والعودة إلى الماضى بحثاً عن هويتها الضائعة، وقد وجدت نفسها دون اختيار تكتب الفرنسية. واكتشفت اللغة العربية واستعادت علاقتها بها من جديد من خلال عملها السينمائى والمحمى المعاش وحاولت أن تصلح الاقتلاع الذى كانت ضحيته منذ طفولتها. وتوضح أنها فى روايتها (الحب)، (الفانتازيا) تعالج العلاقة التى أقامتها بين اللغتين العربية والفرنسية. تقول إن مشاعرها عربية، وإن تكوينها الثقافي جاء فرنسياً. لذلك حاولت فى هذه الرواية أن تجسد القطيعة التى عاشتها بين لغة القلب والعاطفة من جهة، ولغة الفكر من ناحية أخرى. أما المادة الأساسية لروايتها فهى ذاكرة المرأة الجزائرية فى إطار من العودة إلى اللاوعى الشخصى والجمعى، وما يدور منها بشكل خاص حول الاحتفالات والحكايات والطقوس والتقاليد القديمة، فتكون الرواية هذه رحلة بحث عن الهوية، هوية نسوية وهوية جزائرية (١٣).

آسيا الجبار منفية فى لغة المستعمر ومغتربة عن لغتها العربية، وتتعامل مع نقيها وخربتها من منظور نسوى. والنفى فى اللغة يحدث انقصاصاً فى الوعى بين عالمى الآخر والذات فيصبح الحلم باستعادة لغة الأم نزوعاً بتوبيخاً كما تقتصر الكتابة باللغة الفرنسية بالبحر من ثقافة النظام الأبوى. فى اللغة الفرنسية استطاعت آسيا الجبار، كما استطاع غيرها، أن تمارس النقد الاجتماعى للمفاهيم الأبوية التى كثيراً ما يتجنبها الذين يكتبون باللغة العربية فى المغرب. بهذا كانت لغتها الفرنسية لغة منفى ولغة تحرر. لقد أبعدتها عن مجتمعها النسوى الجزائرى التقليدى، ولكنها حاولت أن تعوض ذلك

المنفى فتتفحص ذلك من خلال نتائج الشعور باغتراب الذات المقصية عن الوطن وظهور كتابات في الخارج بعد مضي عقد ونصف العقد على ابتعاد عدد من الكتاب العراقيين عن بلدهم قسراً. كتب فرمان (توفي في موسكو عام ١٩٩٠) ثمانى روايات في منفاه، وكانت كل أعماله «تقدم على نظام مخيلة عربي — عراقي» على رغم أنه أمضى فترات طويلة في المنفى، وكان دافع مخيلته هذه: «الحنين الممض إلى مدينة بغداد، فهو يرسم خط سيره في الأزقة والحواري منذ غادرها في الخمسينيات مستعيداً حيوات فائتة منه في المكان الأول الذي أقضى عنه» (١٤).

وماذا بعد هذا التقليل السريع على بساط الريح فوق متاهات رواية المنفى والغربة داخل الوطن وخارجه (١٥)؟ من هذه الملامح العامة التي استعرضتها في هذا البحث، نجد أن الروائي العربي يعرف نفسه حقاً ولا يفقدها بالضرورة حين يعرف الآخر، ولكن هذه المعرفة ما كانت تتم لولا مناخ الحرية والبعيد عن مراكز السلطة المركزية بأشكالها كافة، خاصة السلطة الاجتماعية والثقافية. إن الإبداع الفني يبدأ — في الخارج كما أنتمى في الداخل — بالتعبير الصادق والتلقائي عن تجاربنا الخاصة ومكنوناتها ومكبوتاتها دون خوف ورقابة، بل بالنقد الذاتي والتساؤل الحر، وقلق المعاناة الدائم، والتعاطي مع الوطن في مشكلاته المستعصية، وهاجس الاكتشاف والتغيير التجاوري، وهدم الحواجز بين ما يجوز التفكير فيه وما لا يجوز التفكير فيه وهدم الحواجز بين مختلف الأجناس الأدبية، وتفكيك القوالب والبنى والصيغ الموروثة وإعادة تركيبها من جديد انطلاقاً من الحس الداخلي، والتخيل الخلاق، والتفرد والريادة، والانفتاح الذهني، وعدم الخوف من الغموض، والتأمل الداخلي، إلخ.

هذه أجواء يوفرها المنفى ربما أكثر مما يوفرها المكوث ضمن دائرة السلطة السائدة حالياً في المجتمع العربي.

بالعمل السينمائي حيث يكون النطق باللغة المحكية. كذلك، ومن موقع جزائري، حاولت أن تلغم اللغة الفرنسية من الداخل فصلاحت بها على هواها من حيث هي جزائرية ومبدعة. ومع هذا ظلت الكتابة باللغة الفرنسية موتاً كما قال عبد الكبير الخطيبي الذي تنبه إلى التشابه الكبير في هذه اللغة بين MOT، أي كلمة، و Mort، أي موت. ولذلك لم يكن من الغريب أن ينظر الخطيبي كما تنظر آسيا الجبار بين حين وآخر إلى الكتابة على أنها نوع من النفي الذاتي والموت.

ومن الملفت للنظر أن المغرب لم يختبر إلا حديثاً ما اختبره المشرق منذ زمن طويل، وذلك حدوث معركة بين القديم والجديد في اللغة العربية. لم تحدث مثل هذه المعركة داخل اللغة العربية في المغرب حتى الستينيات، إذ كان المحدثون يكتبون باللغة الفرنسية والتقليديون يكتبون باللغة العربية. حفلت الروايات المغربية في اللغة الفرنسية بالنقد الاجتماعي متتولة مقدسات العائلة والدين، بينما ظلت الروايات المغربية في اللغة العربية تعمل على ترسيخ هذه المقدسات أو تتجنب تناولها كلياً. قلة ضئيلة من الكتاب المغاربة الذين أخذوا يكتبون في اللغة العربية منذ الستينيات، من أمثال عبد الله العروى ومحمد براءة ومحمد زفزاف ومحمد شكري والطاهر وطار وواسيني الأعرج، بدأوا يمارسون النقد الاجتماعي والثقافي. ومن خلال هذه التجارب احتدمت المعركة بين القديم والحديث داخل اللغة العربية في المغرب فبدأت تتزعزع بنى الثقافة بما فيها اللغة نفسها.

وترى فاطمة المحسن أن هناك أدباً عراقياً بدأ يظهر في المنفى، واعتبرت أنه في بعض جوانبه حقاً أدب منفي، وينطبق ذلك على الشعر كما في حال سعدى يوسف وعلى الرواية كما هي الحال بالنسبة إلى غائب طعمة فرمان وربما فؤاد التكرلي في الوقت الحاضر تسأل فاطمة المحسن كيف نعى

هوامش:

- (١) حليم بركات، «الاغتراب والثورة في الحياة العربية»، مواقف، العدد ٥، ١٩٩٦، Halim Barakat, «Alienation: A Process of encounter», Between utopia and reality» British Journal of Sociology, vol. 20, no 1, March 1969, pp 1 - 10 .

(٢) «نحو نظرية علم اجتماع للرواية العربية»، مؤلف، العدد ٦٩، خريف ١٩٩٢.

(٣) «الإبداع الأبي والغربة: تساؤلات انطلاقاً من تجربة المنفى»، بحث قمته في ملتقى المثقنين العرب في المهجر، المغرب، ٢٤ — ٢٧ آب/ أغسطس،

(١١) الثقافة العربية في المهجر، الدار البيضاء: دار توبقال، ١٩٨٨، ص ٤٦.

(١٢) "A Conversation With Taher Ben Jelloun: Toward

a World Literature?" *Middle East Report*, no 163, March --

April 1990, pp 30 - 33.

(١٣) عيسى مخلوف «الحب، الفاتنات، لآسيا الجبار: الذاكرة جسد امرأة»،

اليوم السابع، ١٨ / ١١ / ١٩٨٥.

(١٤) فاطمة الحسن، «أدب منفي أم أدب في المنفى: في التجربة العراقية

المهاجرة»، الحياة في ١٤ / ٤ / ٩٧.

(١٥) للاطلاع على مزيد من أدبيات رواية المنفى والغربة أقترح المراجع التالي:

H. F. Pfanner, *Exile Across Cultures*, Bonn: Bouvier, 1986;

Michael Seidel; *Exile and the Narrative Imagination*, Yale

University Press, 1986; Bernhard Moeller, *Latin America*

and Literature of Exile, Heidelberg 1983; Asher Z.

Milbauer, *Transcending Exile*, Florida International

University Press, 1985.

David Bevan (Ed.), *Literature and Exile*, Amsterdam - Atlanta,

GA: Rodopi 1990.

John Glad (ed), *Literature and Exile*, Duke University Press.

١٩٨٧، ودراسة بالإنجليزية تحت النشر بعنوان

Exile and Creativity: Case of Arab - American Writers

(٤) راجع

Bettina I. Knapp, *Exile and the Writer: Exoteric and Esoteric*

experiences A Jungian Approach, The Pennsylvania State

University Press, 1991.

David Malouf, *An Imaginary Life*, Vintage International, (٥)

1996, p 136.

Edward W. Said, *Culture and Imperialism*, N.Y: Alfred (٦)

Knopf, 1993 "The Mind of Winter: Reflections on Life in

Exile", *Harper's Magazine*, Sept., 1984, P.P. 49 - 55.

Representations of the Intellectual, N. Y.: Pantheon Books,

1994.

Jabra I. Jabra, "The Palestinian. in Exile" *Journal of (٧)*

Palestine Studies, Issue 30 (no. 2, vol. Winter 1979).

(٨) حليم بركات، طائر الحوم، دار توبقال، ١٩٨٨، ص ٦٢.

(٩) المصدر نفسه، ص ٨٠.

(١٠) عبد الرحمن منيف، مدن الملح (التيه)، المؤسسة العربية للدراسات

والنشر، ١٩٨٤، ص ٣٦ - ٣٧.

أدب فى المنفى

فوزية أسعد*

، تحملها فى تنقلاتها كما تحمل السلحفاة درقتها، تعشقها
كما كان المجنون يشق ليلى، هذا هو العشق الذى ورثه بهاء
من أمه.

كان بهاء فى الخامسة من عمره عندما خرج والده
إلى المعاش، هو الأصغر بين تسعة أطفال دبرت والدة
أحوالهم وكان هذا فى أيام الحرب العالمية الثانية لا دخل لهم
إلا معاش الوالد، مبلغ بسيط وثابت بينما الأسعار دائما فى
تصاعد بالرغم من هذا، فقد ربت أولادها إلى المستوى
الجامعى حتى بعد وفاة الأب.

إن الجنة تحت أقدام الأمهات، ومن المؤكد أن الأم فى
قلب بهاء حين يتكلم عنها وقد كرمها فى أول رواية له
(شرق النخيل) التى أهداها لها كانت بالفعل «روائية» ممتازة
تقص له أساطير الصعيد وأحوال أهله، حكاية تجر حكاية إلى
ملا نهاية وكلها عن البلدة العزيزة التى حرمت منها.

التقيت فى جنيف ببهاء طاهر وجميل عطيه إبراهيم
كلاهما كان يعمل فى الأمم المتحدة بالصحافة والترجمة
وكلاهما يكتب القصة القصيرة والرواية.

قرأت أعمالهما بشغف وكأنها قصة حب المجنون
ليلى. فى البداية كان المنفى. إذ إن الجد الأكبر لبهاء الذى
يسمى العمرانى اضطر إلى مغادرة بلده تل العمارنة بسبب
خلافات عائلية تخص كالمعتاد ملكية الأرض. «جبل» إلى
الكرنك واستقرت العائلة هناك حتى زواج والدته بهاء وهى
فى السادسة عشرة من عمرها من والده. كان الوالد يعمل
مدرساً للغة العربية ينتقل من بلد إلى بلد من إسنا إلى أسيوط
إلى إدفو ثم القاهرة. حياة تعيشها والدة كمنفى فتحلم
بطين بلدها، وأشرقت أولادها بهذا الحنين. أينما ذهبت
تحدثهم عن قريتها بلهجة الصعيد وكأنها لم تغادر بلدها أبداً

* كاتبة مصرية مقيمة فى سويسرا.

وهذا هو ما حدث لنا في غربتنا.

كان المستقبل لبهاء مخططاً في مصر، دخل الإذاعة وعمل بها في جميع المناصب من منصب مذيع إلى أن وصل إلى درجة نائب مدير البرنامج الثاني واشتهر بإبداعه في مجال الثقافة. أعد كثيراً من المسرحيات والروايات والقصص القصيرة للإذاعة: (أوديب) و (أنثيجونا) عن ترجمة طه حسين. «بروميثي» ثم أعمال «إيسن» و «سترن» و «برج» و «سارتر» و «بيكيت» و «يوجين أونيل» و «تشيكوف» و «آرثر ميلر» إلخ... وهو أول من أخرج للإذاعة تمثيلية (بين القصيرين) عن ثلاثة نجيب محفوظ، ومسلسلاً إذاعياً لرواية «قصر الشوق»، غير أنه اكتشف أيضاً الكثير من المبدعين ونظم الندوات الثقافية ويريده المستمعين إلى أن حانت لحظة الهجرة. عبر عن حتمية الهجرة بأسلوب رمزي في قصته القصيرة التي ذاعت شهرتها «الخطوبة». عاشق أتى إلى بيت معشوقته ليخطبها من أبيها وقد اعتنى بمظهره لهذه المناسبة المهمة من قص الشعر إلى شراء ربطة عنق حمراء غالية وأزرار فضية للمقميص ذي الياقة الصلبة المحكمة. دخل حجرة الجلوس. كان الشيش مغلقة يحجب نور الغروب الرمادي ورائحة الخشب عطية لعدم التهوية ونذرة الاستعمال. جاء يطلب من الوالد يد ابنته «هذا شرف» يقول الوالد. يقول إن ابنته حرة الاختيار ولكنه يريد أن يكشف للشباب عما يعلم، فيفتح ملف التهمة: غضب الخال والعم عليه بسبب ملكية الأرض من بعد الميراث، ثم بعد ذلك طلاق زوجة الخال بسبب العار لأنها على علاقة به. قالوا إنه إما يطلقها أو يقتلها ويقتلوه في الوقت نفسه. «كذب حقير» يصرخ الخطيب «قصة خرافية! تشويه سمعة!» ويبدأ العرق فيبتل وجهه وجفونه ويشعر بالاختناق فيحبل ربطة العنق قليلاً لكي يتنفس ويمسح العرق من وجهه بعناية في جبينه وحول عينيه. ليلى تحبه وهو جاء ليخطبها ولكن الأب الطاغى يطلب منه أن يعد عن ليلى. إن مدير البنك الذي يعمل به هو وليلى صديق حميم وصاحب سلطة. يمكن أن ينقله بعيداً عن ليلى، ولا داعي لأن يشي بأبيها. ليتصرف، يخفى حبه، يدعى البرود.

ليلى: الاسم يوحى لنا أن «الخطوبة» ماضي لا نقل مجنون ليلى إلى إطار آخر. إذ إن المجنون يفقد عقله بسبب الأب الطاغى الذي أبعد عن ليلى دون مبرر غير الاحتفاظ بالسلطة فيدخل المجنون في متاهته.

من يمثل هذا الأب الطاغى في ظروفنا وفي ظروف بهاء؟

يقول جميل عطية إبراهيم إنه شهريار. «لم تعد في عصرنا شهريار تخشى الحكايات. لكن شهريار، بالتمعن». (البحر ليس بملأ: ص ٧٠)

يسألونى عن ناصر فأقول لهم شهريار، يؤزع الأحلام بعد أن تسكت شهريار عن الحكى، أقولها وأنا بعيد عن القاهرة وأنا خائف، وأصرح برأى للثقة فقط الذين لا علاقة لهم بالسياسة أو رجال الشرطة (السابق ص ٧٤). كلما صمت شهريار، هب شهريار جديد، شهريار العصر وريث ألف ليلة وليلة. يختلف الحكايات ويروي كل ليلة حكاية، حيث يفتن القوم بالبطولات والفتوحات والفتوة الوهمية. (السابق ص ٩٠).

أحلام كاذبة أم قصص خرافية كلها من أجل السعي إلى السلطة فيصرخ العاشق في الخطوبة ويقول جميل عطية إبراهيم بالتمعن. كانت أحلامنا كبيرة تتأطع القمر في السماء. أحلامنا كلها لم تتحقق بل أصبحنا مثل العاشق السجين في عالم العيب. عالم شبيه بحجرة جلوس معتمة، عطنة، فالطاغى كالأب يقول إنه حريص على ابنته ويعد عنها عاشقها. ابنته ليلى ومصر ليلى ونحن مجانين ليلى قد دخلنا في متاهتنا.

قالوا عن «الخطوبة» إنها نموذج للحركة الأدبية المصرية في الستينيات، وإنها متأثرة بأعمال نجيب محفوظ وبالرواية الحديثة في فرنسا، خاصة بكافكا، إذ إنها تعبر عن فلسفة العيب. لاشك في هذا بل أكثر من هذا، إذ إن الإبداع ينم عن العديد من المؤثرات الغامضة المتدفقة في

مؤتمر إلى مؤتمر، روما، فيينا، نيروبي، باريس.. ثم استقر في جنيف في عام ١٩٨١ حتى سن المعاش في عام ١٩٩٥. لم ينشر شيئاً إلا في عام ١٩٨٣، أي بعد سنتين من وفاة السادات. تجرأ لويس جريس وهو وقتئذ رئيس تحرير مجلة «صباح الخير». قال: «نرمي أنفسنا في البحر ونرى ما سيحدث». ولم يحدث شيء.

كانت الهجرة مهراً من العبث وأملًا في حياة جديدة أصبحت منفي يعيش فيه بهاء محروماً من حبيبته: مصر، يصبح فيه هذا المنفى جميل عطية إبراهيم ابن الحوارى المعجون بطين مصر، وما هو في «بازل» مقطوع من جذوره. عبر جميل عن هذا الشعور بالوحدة في ثاني رواية له: «البحر ليس بملآن» التي كتبها في سنة ١٩٨٤ بلغة الشعر الحنين يكرر فيها كلماته الحزينة حتى الموت. هو أعجوبة من أعاجيب مصر.

يقول عن نفسه:

أنا الفتى الجائع إلى الطعام في طفولتي. ابن العائلة المحطوة في دوامة الاحتياجات الصغيرة، قد حصلت على متعة السفر وزيارة المشاحف وتأمل أغلفة الكتب، ومشاهدة الأفلام. هذه هي معجزة القاهرة القديمة (السابق ص ١٤ - ١٥)، قطعة جبرية من مدينتي عليها نقوش فرعونية وقبطية وإسلامية.

ها أنا في بازل. (السابق ص ١٥).

وفي «بازل» يحلم بعنايات. وعنايات من أهل الزمان البعيد، البعيد. ترتعش الطرقات وتهطل السماء جمرًا وأذوب داخل جسدى من الحزن..

أرحل إلى مدينة أخرى أراقب النساء ولا واحدة يينهن عنايات، كل امرأة لها مذاق وكل وجه له نكهة وكل مدينة لها رائحة وعنايات من طين الأرض الأمود. (السابق ص ٤٢)

يعبر بهاء طاهر عن نفسه الحزينة في قصة عنوانها «في حديقة غير عادية». يقابل فيها امرأة عجوزًا وكليهما، ويبدأ مع

أعماق اللاوعي. هذا ما يسمى في لغة النقد الحديث بالنصانية Intertextualit، ولكن ما يبدو في أساس الإبداع هو عبقرية المكان في زمن معين من التاريخ والنسبة إلى بهاء طاهر كما هي الحال لجميل عطية إبراهيم هذا المكان هو مصر في زمن حكايات شهريار، حيث تموت تدريجياً روح الثورة بعد ما كسنتا بثياب جديدة. وبما إن مصر تموت ونحيا كل سنة مع الفيضان فهذا الرمز للبعث يناقض فلسفة العبث لكafka. فالأمل في حياة جديدة يظهر في «الخطوبة» حين يصير البطل على العودة لمواجهة الأب من جديد، وإن فشل فهناك مفر آخر من دنيا البعث هو الهروب إلى أفق آخر.

إذ تبدو الهجرة وكأنها أمل السجين العاشق لا يدرك هذا السجين العاشق أنها سوف تصبح منفي، منفي من الحب، من حب ليلي.

سنوات مرت بعد كتابة «الخطوبة». جاء عصر السادات وانعكست الإيديولوجيا من اشتراكية إلى رأسمالية. صدر قرار بإيقاف بروفات مسرحية (باب الفتوح) لمحمود دياب. السلطة تريد مسرحيات هزلية. ما الضرر من الحديث عن الحب والزواج والطلاق وكلام «الفرقة» بدلا من الموضوعات التي تثير القلق؟ أصبح كاتب الستينيات مغضوبا عليه، ينتمى إلى طبقة «الأفندية الحاقدين»، يحتمل أن يكونوا شيوعيين أو ملحدين. ربما يكون كل واحد منهم مهدداً بملف سرى يحتوي تهماً وهمية لا تخطر إلا ببال الوالد في «الخطوبة».

كان يوسف السباعي وقتئذ وزيراً للثقافة. رأى أن بهاء يسارى خطير فمنعه من حرية الكلمة. نقله في الإذاعة من البرنامج الثانى إلى القسم الأوروبى يقبض مرتبه الشهرى دون عمل. كان يكتب مقالات في الجرائد ليكمل مرتبه البسيط. حرم أيضا من هذا الدخل.

وعندما أنشئ في عام ١٩٧٦ أول مجلس لاشعاد الكتاب رشح يوسف السباعي ثلاثين عضوا لعضوية المجلس. انتخب من هؤلاء تسعة وعشرون وبهاء طاهر. غضب يوسف السباعي دون جدوى. كان بهاء على وشك أن يسافر.

هو يجيد اللغات، بحث عن وظيفة مترجم في الهيئات الدولية وامتنع في كل منظمة. رحل من بلد إلى بلد، من

فى الحلم أو فى الموت الشبيه بالحلم لأنه منفى من اليقظة.
كان رحيل فريد غرباً إلى الصحراء رحيلاً إلى الموت مع
معشوقته مارتين.

كتب بهاء «أنا الملك جئت» وهو فى صحراء اسمها
فى الغربة : جنيف.

لم يغادر نجيب محفوظ البلد إلا نادراً حتى إنه رفض
السفر إلى ستوكهولم كى يتسلم بنفسه جائزة نوبل. أرسل
ابنته نيابة عنه وعندما سألته لماذا؟ أجابنى:

— «المرءة الحجة»!

وضحك لكلمته المرححة التى يعنى بها استحالة السفر.
كان وقتئذ فى الرابعة والثمانين من عمره.

كتب محفوظ عما تبقى من القاهرة الفاطمية بدقة
وهو يتأملها من إحدى حارات الجمالية جالساً إلى مقهى
بجوار المنزل الذى ولد فيه. شاهد من مقهاه هروب الزمن
واندثار التقاليد وموت الشاعر. وعندما كتب (أولاد حارتنا)
تحولت الجمالية مع جبلها المقطم إلى مسرح رمزى لروحانية
الإنسان خلال أسطورة أبناء الجبلأوى، هذا الأب العجوز
المخنفى الذى يعيش فى قصر على قمة الجبل ويتحكم فى
الوقف، بينما ورثة هذا الوقف يتعذبون من الظلم والفقر
والنزاع. نشر هذا العمل مسلسلاً فى الأهرام عام ١٩٥٩
واعترض الأهرام على طبع الكتاب، وأخيراً اعتدى عليه
الإرهابيون بسببه.

هناك ما يره بهاء طاهر من نجيب محفوظ. فالواقعية
والرمزية يتعايشان فى أعماله كما كانتا فى (أولاد حارتنا)،
ولكن انعكس اتجاه نظرتة إلى الواقع. لقد غادر أرض هذا
الواقع فهو ينظر إليه من بلاد الغربة وكأنه يصوره «فوتوغرافياً»
من داخل نفسه بروية البصير الأسطورى الذى لا يدرك من
الكون إلا ما ينتج من خياله، خيال مضىء بالحنين والحرز.

قال أحد النقاد يوماً إن بهاء يشبه أمه؛ فهى مبعدة من
قربتها الكرنك لا يفارقها طيفها أبداً، وهو مبعد من الوطن

المرأة حديثاً، فوجدته تقابل وحدتها، بل وحدة الكلب عندما
أصبحت المرأة العجوز بحداد فأصبح الكلب بلا سيد.

كان جميل عطية إبراهيم يحلم بالمحيط. المحيط. كلمة
مشيرة للخيال لابن المدينة المزدحمة ابن الأرقعة الضيقة
والحوارى المكتوبة (السابق ص ٩) عبر جميل المحيط ووجد
حزن المنفى.

هل كان كره المجنون للوالد بمقدار كره جميل
لشهرار وبهاء للسلطة؟ رجع بهاء إلى مسرح مصر القديمة
حتى يصرخ بشكواه ضد السلطة.. «أنا الملك جئت» يقول
العنوان والقصة تحكى عن الدكتور فريد أنيغ طبيب للعيون
تخرج فى جامعة «جرينويل» فى فرنسا وقد أحب طالبة
فرنسية اسمها مارتين. خطبها أثناء زيارتها لمصر فى عام
١٩٢٥. ولكنها أصيبت بعد ذلك بمرض عقلى، فيذبذب
فريد فى حزنه ويدفن همومه فى العمل. يعمل ليل نهار
«ويرحل كل ستة شهور» إلى فرنسا لزيارة مارتين. تجذبه
الصحراء كما كانت تجذبه كلمات هيروغليفية على حائط
عياضته: «فريد يحب مارتين». وكان من بين المترددن عليه
فخرى باشا رئيس جمعية أصدقاء الصحراء. تعلم منه ما
يكفى لرحيله إلى الغرب. فى الصحراء كان فريد يصلى كثيراً
فى الغروب ويكسى وحيداً فى الليل ويحلم بمارتين فى المنام
فصورها من قبل المرض تظهر له فى كل مكان. اكتشف
أخيراً «معبداً» لأنون ليس به ذهب بل تماثيل منحوتة ثمانية
القيمة. رحل بها الرائد والخادم إلى ليبيا ليبيها للإيطاليين
وبقى فريد بمفرده بفك الرموز المكتوبة على جدران المعبد
إلى أن يقرأ «أنا الملك القوى جئت» فيصبح كذاب كذاب
كذاب والصدى يردد صيحته كذاب كذاب. نعم كذبت
السلطة كما كذب شهرار ووالد ليلي. وناه فريد كمنجون
فى الصحراء متوجهاً إلى مغرب الشمس إلى عالم الموتى
وصورة معشوقته فى عينيه يسقط فى الأرض دون أن يعرف
إن كان ذلك من لدغة ثعبان أم من عطش الماء أم من عطش
الحب. فيتخيل فى لحظات غيبوته مارتين وهى تألى له بإزاء
من اللبن وتقول له: اشرب. كان الحب يتاديه فى قلب
الصحراء من باطن الوحدة والحرز. الحب الذى لا يعيش إلا

حرى يخطب صفيّة لبك الأضر، القنصل الفخرى وصاحب السراى ومالك الأحيان الذى يتجاوز الستين من عمره وتزوج مرتين وقربل مرتين دون أن تنجب تزوجت صفيّة البك وأنجبت منه صبيّا هو «حسان» وذات يوم تخلم زجاج الشرفة فى الحجره التى ينام فيها رضيعها حسان. هب سكان السراى وفشوا الحديقة ولم يعرفوا من اعتدى. وحام الشك حول حرى إذ يأتى البك غاضباً إليه مع رجاله العربان ويصفعه على خده ويأمر بتعذيبه عذاباً لا يطاق، فيخطف حرى بتدقيته ويطلق رصاصه فى صدر البك ويقتله وهو يصرخ: يكفى يكفى يكفى. هذه الصرخه التى يصرخ بها المظلوم ضد الطاغى الذى يعذبه. وحرى يقول عنه المقدس بشاى وهو خدام فى الدير إن حرى كمسيح صلب من جديد. حقاً. غير أنه بعكس المسيح لم يعط حرى إلى البك خده الآخر ليصفعه فأصبح قاتلاً.

بحرث أوراق حرى وهو فى المستشفى يعالج من الموت وحكم عليه بالسجن عشرة أعوام مع الشغل ولكن صفيّة تريده أمام عينها حتى يأخذ حسان بثأره عندما يكبر وعندما أفرج عن حرى من السجن قبل أن تتم مدة الحكم بسبب مرضه اختبأ من حقد صفيّة فى الدير. هناك لايجزأ أحد أن يقتله. لم يبق حرى كثيراً. على قيد الحياة مات «موتة ربنا» ولم تستطع صفيّة أن تأخذ بالثأر بواخيراً أظهرت جهها لحرى إذ إن الحقد لم يكن إلا حيكاً مخدولاً.

يتساءل الطفل. عندما كبر عما حدث لقرينه الكرنك، عما إذا كان صبي آخر يحمل علب الكعك إلى الأقارب وإلى الدير، ويتساءل الجمهور المصرى عما حدث لبلده عندما يشاهد هذه الرواية على شاشة التلفزة ويشارك فى الحنين وكأنه يبيع من جديد، فيصلى إلى محررى الجرائد عدد كبير من الخطابات كلها تتحكى عن هذا التعاضب بين المسيحيين والمسلمين كأن ريح الصحراء تحمل رسالة حب المجنون إلى ليلى.

آخر رواية ليهاء طاهر (الحب فى المنفى) تكاد تكون سيرة ذاتية، إذ إنها تمثل صحفياً فى الخارج بعد ما كان فى

ويعيش ويكتب والوطن فى قلبه. ولكن إبعاده هو كان ثلاثياً، إبعاد من الصعيد الذى تشرب بأساطيره مع لبن والدته، وإبعاد عن القاهرة التى كبر فيها، وإبعاد عن الكلمة سنوات طويلة بأمر السلطة. يتابع عن بعد ما يحدث فى مصر كأن ما يحدث لمصر يحدث له، يتألم من الفتنة الطائفية، يتألم من العيب السارى تحت ستار الدين، يتألم من تحكم السلطة فى الداخل ومن سيطرة الصهيونية فى الخارج، فيكتب كما كانت أمه تحكى، كما كان المجنون يشكو فى متاهته. فالكتابة هى النفس الذى يبقى على قيد الحياة، هى الخيط الرفيع الذى يربطه بالبعد المفقود.

تجمل كتابته رسالة إلى هذا البعيد المفقود ورسالته هى رسالة إله النور إلى كل متعصب تبعث من قبور القدماء المصريين، يقولها على لسان الكاهن كساى. نن أثناء محاكمته. كان كساى نن كاهناً معروفاً من كهنة آمون ثم ارتد عن إلهه وآمن بآتون. آتون الذى ينشر الضياء ويضم الناس كلهم إليه بين أشعة النور لا يريد منهم أن يتقربوا إليه بالدماء ولا يقطع رقاب البشر ولا تعذيبهم فى الأرض لكنه يقول لهم: أحبوا... ارحموا... افرحوا... للفرح خلقتكم فاعبدونى فى الفرحة. لهذه الردة حكم كهنة آمون عليه بالتعذيب والإعدام ولكن كاهناً لآمون أفرج عنه أملاً أن يكتب كساى نن شعراً فيقرأه القليل وربما تتحقق بذلك أحلام عشاق آتون.

ولأنه يريد أدباً يغير فكر المجتمع، لا أقل من ذلك، يكسو بهاء رسالته بأكثر من ثوب واحد فى روايته (خاتنى صفيّة والدير) يكتب وكأنما بلسان الأم. نشر الرواية فى عام ١٩٩٠ ولكنها تحدث فى الستينيات قبل عصر السادات ومحاولته تطبيع العلاقات مع إسرائيل.

فى ظل المعبد الأثرى والدير المسيحي تعيش فى بلدة الكرنك عائلة مسلمة. الراوى يتذكر أيام صباه حينما كان فى السابعة من عمره يحمل علب الكعك إلى الأقارب وإلى الدير والخالة صفيّة الشابة اليتيمة وحرى يتيم الأب والأم هو الآخر. كان الأمل أن يتزوجا ولكن خباب الأمل عندما جاء

مذكرات صلاح الدين يوقائع حياته ويشعر بأنه عاصر وقت الاغتيال الثاني لسعد زغلول في أواخر عام ١٩٢١ ثم يتخيل المستقبل المبني على العولة فينتقل خياله إلى القرن الحادي والعشرين ويهتز في وعيه تسلسل الأزمنة والأماكن.

عبر جميل عطية إبراهيم عن هذه الحالة العجيبة بأسلوب قلق متحذر من القواعد المنطقية يخلط في الفقرة نفسها الأزمنة والأماكن والحوادث، كأنه على هامش ما يسمى «ما بعد الحداثة»، هذه الحركة الأدبية التي لا تميز بين الواقع والوهم ولا تتقيد بتسلسل منطقي للحديث. نقول على هامش لأن بناء الرواية منطقي ويردد فيه جميل رسالة تنبع من هذا الماضي الذي يجذبه؛ إذ إن (أوراق سكندرية) ترجع إلى ثورة ١٩١٩ التي يقول إنها جوهرية في تاريخ مصر.

كان جميل عطية إبراهيم يشكو من شهاديات في روايته (البحر ليس بملآن) قال: كلما صحت شهريار هب شهريار جديد، شهريار العصور زينت ألف ليلة يخلق الحكايات ويروي كل ليلة حكاية، حيث يفتن القوم بالبطولات والفتوحات والفحولة الوهمية. «سعد زغلول لم يكن شهرياراً» وفي ماضي مصر توجد جوهرية (ثورة ١٩١٩ هي الحجرية المضيق في هذا القرن من يقترب منها تحترق روحه وتشف لتصبح كالذهب المصفى) (أوراق سكندرية ص ٥١).

ثورة ١٩١٩ حلم من تعذب من عدم الشفافية والديمقراطية، حلم من تغرب بسبب شهريار يمثله الأب الطاغى الذي يتصرف في شؤون ابنته دون أن يستشيرها.

يتساءل الناقد عما يرجع في هذه الروايات إلى السيرة الذاتية؟ سؤال ليس له جواب لأن الكاتب يتكرر قصته وهو يحكيها. هذه هي قدرة الخيال: أن تجعل من الكذبة حقيقة. سيرة ذاتية نعم. لكن هناك أسطورة تبدو هيكلًا للخيال. وهي بالنسبة إلى الكاتب العربي في المنفى أسطورة مجنون ليلي؛ وإذ تتغير الأزمنة والأماكن وتختلف الشخصيات بعضها عن بعض، ويسرح الخيال بين الكذبة والحقيقة، فالهيكلي يبدو صلباً والألم واحداً. حب المجنون لما حرم منه: نحن لا نهاية له، ويردد الراوي المنفى قصة مجنون ليلي ألف مرة ومرة.

بلده مستشاراً لا يستشير به أحد وهو يتساءل عن معنى حياته ونشاطه السياسي ومعنى أحلامه الماضية ونضاله في سبيل العدل والحرية. يتساءل عن فشل حبه. استحالة الحب. استحالة العدالة. فهما فنيان من هذا العالم والواقع هو مذبحة صبرا وشاتيلا وصور التعصب الديني، هو من أعمال شيطان يسمى أمريكا، يسمى إسرائيل، يسمى أمراء البترول كلهم كوالد ليلي ينفون المجنون وينفون الحب. فيبكي المجنون في منفاه ثم يرجع إلى بلده.

يقولون إن المجنون عندما سمح له الوالد أن يرى ليلي وتزوج بها لم يعرفها ولكنه استمر في ألحان حبه لها. وهذا ما حدث للكاتب بعد المنفى.

عاد عجيب كفافي إلى القاهرة وهو يطل رواية جميل عطية إبراهيم (أوراق سكندرية) عمل في الخارج مترجماً محترفاً وحيداً من باب ٤٠ في ميني الأمم المتحدة في جنيف يخرج ويدخل. غرفة مكتبه عليها أوراق يترجمها. ينتظر من يأتي ليستسلمها ولا شيء بعد ذلك مرتبه يصل إلى البنك. وحيداً لأنه أراد أن يشتري راحة البال بصمت الغربة. لقد غادر البلد في عام ١٩٥٨ وبعد دخوله صديقه مجدى هلال إلى المعتقل مع الرفاق وكان القبض عليهم ليلة رأس السنة، عاد إلى القاهرة في عام ١٩٩٧ كى يلتقى بأصدقائه القدامى فوجد نفسه وسط أناس جدد همها الكبير لقمة العيش وهو مصاب بحدّة الانفعالات والهوس بالهم العام فينشغل بترجمته (أوراق سكندرية) وهي مذكرات صلاح الدين من أيام ثورة ١٩١٩. ثم ينشغل بقضية فتاة اسمها سيلفى عندما يكشف أنها بنت أعم صديق لأبيه كفافي بك: الشيخ مسعود فيطالب بأصاير القضية ويطلع على مضمونها. الأوراق تتراكم حوله. كل ملف فيه قتل وجريمة قتل وشهادة زور. قد خان والده كفافي بك ضميره في المحكمة حتى تراث سيلفى والدها الشيخ مسعود فأعلنت قاتل الشيخ من حبل المشنقة (والعدالة نسبية على هذه الأرض العدالة الكاملة فوق يا عجيب) (أوراق سكندرية ص ١١٨) يندب عجيب كفافي ثم يرجع إلى المخطوطات التي تحكى عن أيام ثورة ١٩١٩ ويكشف أن ما حدث من قديم سنوات هذه الثورة لغيره يتكرر له في التسعينيات، فتختلط شخص

الرواية العراقية المغتربة

فاطمة الحسن

مقابلها على فكرة عودة المرحّل إلى وطنه، مع أنه كتب رواياته في مغتربه، منذ أن غادر بلده في العام ١٩٥٥ إلى أن مات في موسكو ١٩٩٠.

أول عمل روائي نشره فرمان (النخلة والجيران) ١٩٦٥ كان يمثل اختباراً فعلياً لذاكرة المهاجر في تخيل العودة إلى الوطن، حيث تشقّ الأمساكن والأزمنة والروائع والحوادث لتألف في أصفى ما يكون عليه الذهن قدرة على استحضار الحنين إلى الوطن عبر الإمساك بالعيني والملموس في الأماكن والشخصيات. الصيغة الافتراضية لكتابة الرواية بدأت عند فرمان من ذاكرة تجسّلت في أزقة بغداد خلال الأربعينيات، زمن نضوج وعي المؤلف قبل مغادرته العراق، ومن خلال هذا الموضوع الأثير في روايته، يطرح فرمان فكرة التوطن في المكان القديم بما يضمّر هذا المكان من إمكان للتفكك والزوال بقيمه وعاداته وزحف المدينة الحديثة إليه. حلم عودة المهاجر إلى وطنه، يرشدنا السارد إليه في رواية

تبدأ أحداث أول عمل قصصي نشر في العراق مطلع هذا القرن^(١) برحيل البطل عن بلده لأسباب يكشفها في حوار: «كسرت أن أبقى في بغداد وأنا لا أرى أماسي إلا حرية مستلبة، وحقاً مضاعفاً». ولكن هذا البطل يعود إلى العراق بعد حين، فيجد نفسه مضطراً إلى الاعتكاف عن الدنيا، مفكراً مرة أخرى بالرحيل. ومع أن محمود أحمد السيد مؤلف (جلال خالدة) ١٩٢٣، بحث عن مخرج الرحيل أو البعاد عن الوطن ضمن فكرة التصادم بين السلطة والمثقف مطلع هذا القرن، فإن هذه الفكرة لم تتردد في القص العراقي الخمسيني إلا نادراً، ذلك لأنها لم تكن تمثل في السابق واقعة يمارسها الكتاب حلاً لأزماتهم، ولكنها تحمل ضمن تركيبة مجتمع مغلق مثل المجتمع العراقي قدراً كبيراً من الدراماتيكية، الأمر الذي جعل غائب طعمة فرمان مؤسس الرواية الفنية في العراق، يشكك بجودها في عمليتين من أعماله: (خمسة أصوات) و(الموجل والمرثجي)، ويؤكد

حينها تعرف متى يتحول الوطن إلى منفى أو متى يتحول المنفى إلى وطن.

عبر كل روايات فرمان والروايات العراقية التي كتبت في المهجر، يمكن أن نلاحظ أن وظيفة الفن فيها تتجلى على هيئة محاولات لإبطال تمثيلات عقوبة النفى التي يجرى الصراع معها في رحلة العودة المضادة إلى الوطن. فالمنفى حسب كل الموسوعات عقوبة تقع على فرد أو مجموعة إقصيهم عن وطنهم فترات محددة أو أبدية. وسواء وقعت عقوبة النفى على المشتغل في عالم الأدب قسراً، أو اتخذها الكاتب موقفاً من أجل الحفاظ على حريته، فهذا النفى يخلق شواهد على مضمونه الحدئي في نتاج الكاتب يقوم في المحصلة بوظيفة جمالية ليس أدل عليها مثل مخيلة وذاكرة تتحرك بين زمانين ومكانين يتبادلان المواقع في هذا النتاج، حتى لو أنكز أحدهما الآخر. وفي تبعنا مسيرة فرمان، وهو أبرز الروائيين العراقيين الذين عاشوا في المنفى أطول فترة^(٣)، نجد أن الوعي الروائي لديه يتشكل حول رسالة معلومة تشير إلى الوطن ولا تتخطى أسواره. لنقرأ فقرة من مقدمته لثاني مجموعة قصصية صدرت له في منتصف الخمسينيات تحت عنوان (مولود آخر) وهي أول عمل له بعد مغادرته العراق. يقول في هذه المقدمة:

الغربة قطيعة؛ ليست وجدانية بالطبع، ولكنها جسدية أشبه ببتير أو تخريب أعز حاسة فيك... الذاكرة، فتجعلك لا توأكب ولا تستوعب صورا وتجارب أخرى، ولا تعرف على نماذج جديدة، ولا تتابع نماذجك القديمة، ولا تبني - عبر المراقبة والرصد، عبر المخالطة والمعاينة، عبر المعاناة المشتركة، وصيحات الغضب والتحدى، عبر الحلم المشترك، والفرحة المشتركة، من خلال الأغاني والنكات، والأعياد والمهرجانات، عبر المأكول والملبوس، عبر المحمود والمذموم، عبر المرمي والمسموم، وعبر ألف قناة وقناة - لا تجعلك عبر كل ذلك تبني ما كنت تحس في البداية، بأن القدر نفسه، الطبيعة ذاتها، وكلتكم بأن تصوره، وتعب عنه وتكرس حياتك له^(٤).

لاحقة هي (الخاض) ١٩٧٤، بعد روايتين يصدرهما فرمان عن العراق يطرح في الثانية (خمسة أصوات) ١٩٦٧ موضوع الهجرة من حيث هو عقاب لا ينتظر المثقف مقابلته في الوطن سوى حياة السجن والضيق والتشرد والعز. خاتمة روايته هذه تجسد الهزيمة الروحية التي تتوج هجرة المثقف ذروتها، لكنه في (الخاض) يتمثل موضوع العودة إلى الوطن مجسداً في شخصية شاب عاد من الخارج لبحث دون جدوى عن أهله وحيه القديم الضائع بين عمران حديث ونهضة مبتورة مشوهة، وهو موضوع يحمل بين ثناياه ما يمكن أن نسميه أسطورة العودة التي يتوهمها المهاجر. فالهجرة تضع الناس في منطقة عازلة لا يستطيعون فيها الشعور بالانصهار في المكان البديل ولا الرجوع إلى ماضيهم الضائع، وكما لاحظ جون بيرجر في مبحثه عن الهجرة:

يدرك كل مهاجر في قرارة نفسه أن العودة مستحيلة، فحتى لو قدر له أن يعود جسدياً فإنه لن يعود فعلياً، لأنه هو نفسه تغير تغيراً عميقاً في هجرته^(٥).

حلم العودة الذي ما ينشأ على المؤلف في رواية أخرى (ظلال على النافذة) ١٩٧٩ يكون شاهده مهندساً عاد بشهادة وطموح تلذره رياح الهزيمة التي لحقت بمجتمعهم بعد فشل الثورة، ويغول المؤلف عبر المزاوجة بين إحباطين للبطل، في تحليل مجتمع العراق الستيني، وهو زمنه في رواية (الخاض) أيضاً.

رواية فرمان (المؤجل والمرجئي) الصادرة في العام ١٩٨٦ تتطرق في معالجة مادتها من موقع طالما بدا لقراء هذا الروائي مطوياً وموجلاً، بل مهملًا عن عمد، ألا وهو الحياة في الخارج، وهذا التحول في مسار روايته من حيث مقارنته لطبيعة المكان بدا كأنه أضاع عليه بوصلة قصته السابقة، فكانت أضعف روايات فرمان وأكثرها ارتباكاً من حيث ترتيب سياقها ولغتها، مع أنه يطرح من خلالها صراعات المنفى التي تلوح كأنها امتداد لصراع اجتماعي يجرى على أرض الوطن أولاً، وأن المعاناة لهذا الصراع لا تبدأ بمحاكمة تلك الحياة المشوهة للمنفى، وهذا جزء من استنتاجه الميولودامي، قدر ما يحتاج إلى الوقوف قليلاً لتفحص تاريخنا،

فيه، وبقي هذا التقليد سارياً لحين ظهور الجيل الجديد من الروائيين في التسعينيات الذين كانوا أكثر استعداداً للتفاهم مع المكان البديل وتمثل عاداته وقيمه ورصدها روائياً.

واقعية تعيد تجديدها نفسها

إن زخم أسئلة الوطن المحملة بمشكلاته الاجتماعية وصراعاته السياسية التي حاول الكتاب المغتربون مناقشتها بعيداً عن الرقابة وبصيغة جديدة، لم ينتج جديداً على صعيد الشكل في رواية الستينيات والسبعينيات التي كتبت في الخارج، فكان الكتاب أكثر تمسكاً بالصيغة الواقعية بجديدها وقديمه الذي تركوه في بلدهم. والواقعية كانت من بين أكثر اللبائح التي انشغل بها النقد العراقي، كما انشغل بها النقد العربي والعالمي. ويذكر عبد الإله أحسد في كتابه (الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية) أن أبرز القصاصين الخمسينيين حاولوا تعريف الواقعية والدفاع عنها، إلا أن تلك الكتابات تكشف عن فهم شابه غموض واضطراب كبير^(٧).

ويشير زهير شلبية في أطروحته عن غالب طعمة فرمان إلى كتاب نشره فرمان بالاشتراك مع محمود أمين العالم في العام ١٩٥٦ تحت عنوان (قصص واقعية من العالم العربي) صدر عن دار النديم في القاهرة، وفي مقدمته يحدد فرمان مع العالم مفهومهما للواقعية الجديدة بوصفها مدرسة أدبية يمكن أن تجددها متجسدة في النظرة الموضوعية للحياة والإنسان^(٨). بيد أن مفاهيم فرمان الفكرية وتصوراته الجمالية تغيرت في الفترات اللاحقة، ولكن منطلقات روايته الأساسية بقيت كما هي، يحكمها نزاع التوجه إلى الناس والسياسة منهم على وجه التحديد. فضخمية البغدادى الغفل بالرجل التلقائي الذي يكتشف العالم بكاء فطري وطبية وعفوية، لا تظهر في معظم أعمال فرمان فحسب، بل هي حالة روايتية تتوارى خلف الأعمال برمشتها وتحدد سيكولوجيا الموقف الروائي أصلاً. وهذه الحالة، وإن كانت تجسد شخصية المؤلف ذاتها، فهي تعدى التجسيد إلى ما من شأنه أن يجعل مناخ تلك الأعمال التي تبدو على درجة من الحساسية والذكاء والبصيرة الاحترافية، مناخاً تشوبه سمات سذاجة مقصودة،

بيد أن فرمان واجه في رواياته الثماني التي كتبها في موسكو حالتين من طبيعة واحدة هما الذاكرة التي يتحدث عنها، ومنطق هذه الذاكرة مدركاً بأقبسة التجربة والمعرفة. فالماضى الساكن باندماجه في إحساس الحاضر يصبح فاعلاً لما للحاضر من قدرة على خلق إمكانات فعله الجديدة، لأن الذكري في البرهة التي تتحقق على هيئة إدراك تكف عن أن تكون ذكرى مجردة لتغدو إدراكاً جديداً للأشياء كما يصفها هنرى برجسون في مبحثه عن الذاكرة^(٩). على هذا النحو نستطيع أن نجد في رواية فرمان منذ (النخلة والجيران) تلك النقلة النوعية التي تميز عن المحاولات الروائية التي سبقتها. فهذه الرواية كانت ثمار فترتين مهمتين أخصبتا ثقافته في الحياة والقراءة وهو بعيد عن وطنه: فترة إقامته في مصر حين أكمل دراسته وأصبح على تماس مع تقاليد الرواية التي وصلت فيها مصر نهاية الأربعينيات - مرحلة إقامته في القاهرة - درجات من التطور، ثم فترة الإقامة في موسكو وكان خلالها مترجماً ومتابعاً للمورد الذي اعتبره القصاصون العراقيون بين أهم مصادرهم ألا وهو الرواية الروسية.. خيار فرمان القصصي وخيار الكتاب الذين لحقوه إلى الغربة، كان قائماً على توجه رحلة خيالهم إلى الوطن وصورته المحملة بوعيه الجديد وتمثالاته. ومع أن الرهان في البداية لدى فرمان والذين أعقبوه كان ينصب على براعة تجسيد صورة المكان العراقي، وهي نزعة تحمل في وجه من وجوها حنيناً مبرحاً إلى الوطن، أو هي إحدى سمات الكتابة عند أدباء العالم الثالث المنفيين كما يصفها إدوارد سعيد في موضوعه (المنفى الفكرى)^(١٠)، بيد أن من المهم أن ندرك أن العديد من تلك الأعمال لم تكن محض تثبيت بالماضى، بل تتبع لجذور الحاضر عبر رحلته المعاكسة إلى الماضى، معتمدين على ما آلت إليه الذاكرة في مرحلة انتقالها من التخييل المحض إلى محاولة إدراك مكونات الوعي الاجتماعي في سيروية تشكله. وكان لا بد والحالة هذه من أن تتضجر مع صورة العراق ترديدات الذات القصصية وأسفلتها المحرقة وشكوكها وطريقة تنظيمها لأسباب ونتائج الصراعات الاجتماعية، ولم تكن مهمتهم الالتفات إلى المكان البديل (المغرب) إلا بشكل مبتسر ومن خلال تقصى الحالة العراقية

(الحكم الأسود) عن الفترة الملكية في العراق^(٩)، ولم تؤهله تلك المحاولات لأن يصبح باحثاً مكتمل الملامح، ولكنها رشحته لأن يكون روائياً على قرب من المهمة التي أوكلتها إلى نفسه أو أوكلتها الطبيعة إليه حسب تعريفه السابق. ولعل هيمنة الشعر على الأجناس الأدبية الأخرى أضعب إمكان تأسيس تقاليد روائية راسخة في العراق، ولكن المفارقة أن الشعر بقي حقلاً مستقلاً بمجراته الجمالية التي لا تستطيع اختراق حقل الرواية إلا في بعض التجارب السثنية. استقرار السبعينيات النسبي داخل العراق لم يؤسس رواية خارج مآزق الحدث السياسي، فكانت روايات الاغتراب والهزيمة تستجيب إلى مجازفة الخروج على التقاليد الواقعية، ومحاولة الاقتراب من المنظور الذهني للكتابة الروائية أو تهويمات الشعر، وهي في العموم لم تترك علامة فارقة، في وقت استطلت واقعية الخمسينيات لتشمل مرحلة متأخرة لا على يد كتابها الأوائل فحسب، بل على يد الجيل السثنى وما تلاه. وربما كان للتجريب في الفن الروائي هامش صغير استخدم للتمويه على القول السياسي، في حين كانت التقاليد الروائية بصيغتها الواقعية بحاجة إلى إشباع لمناظر البيئة والشخصيات والحدث التاريخي المعاصر.

الرواية العراقية التي بدأت على يد غالب طعمة فرمان في الخارج، كانت تحاول أن تنظر إلى العراق من منفاها البعيد في أوضح صورة، فكانت استعادة الوطن تقتضى الوقوف عند زمن المغادرة القالت من يد المهاجر دون رحمة، لذا كان فرمان وفيًا ليس إلى ماضيه الشخصي فقط، بل إلى ما لم يشبعه من تجربة فنية تركها في الخمسينيات حين غادر بلده، فكانت رواياته من حيث التجربة الروحية والأساليب الفنية امتداداً للتجارب القصصية التي كتبها وزملاء مرحلته، وكأنه يستعيد ما فاته من تطوير لواقعية لم تكتمل ملامحها فنياً على هيئة رواية.. وبكلمة أخرى، كانت روايته تسعى إلى تأسيسات لرواية كلاسيكية تأخرت بعض الوقت عن أن تمثل الواقع في مشهد واسع.

يضع محسن الموسوي في كتابه (نزعة الحداثة في القصة العراقية) خمسة عناوين لروايات صدرت في العراق إلى العام

وانتداه خفي، وهي ميزات تشكل مجموعها سراً من أسرار صدق أعماله ونجاحها. ابتعد فرمان قدر ما يستطيع عن أزمات المثقف وتهويماته حول الذات الفردية، وكان في روايته (خمسة أصوات) التي يناقش فيها مشاكل المثقفين العراقيين، يربق شخصياته عن مبعده، ويحاول بمزاجه الفكاهة تمرير تلك الهشاشة التي تقبح خلف قناعاتهم وتودر حولها تصوراتهم. إن اختياره الأسلوب الواقعي مع محاولته في بعض الروايات تغطية حدوده المتعارفة، هو خيار تقبل الإحساس بالواقع بوصفه حالة متحركة، وليس وصف التجربة الإنسانية أو الحكم عليها. إنه في حيثياته يمثل خيار مرحلته التي ترى في النتاج الأدبي تواصلاً مع توق المثقف إلى التعبير عن هموم الفئات الشعبية ومزاجها ولغتها، وتأكيد محلية الأدب ليعكس هوية الواقع وتضاريسه.

كانت دورة الوعي القصصي الممتدة عبر حقبة ثقافية ناهزت الخمسين عاماً أو يزيد لحين ظهور الرواية بصيغتها المتطورة في العراق، تتمركز حول تلمس ما يمكن أن نسميه القوة الدافعة للفن باعتباره شرطاً للتغيير الاجتماعي، فأضحت الواقعية الانتقادية بوصفها موقفاً جمالياً مرادفة للاعتراض السياسي ومعبرة عن تطلعات النخبة المثقفة في نزوعها الأخلاقي سواء في السياسة أو الأدب. ونحسب أن مجتمعاً مضطرباً مثل المجتمع العراقي يصعب أن تستقر فيه تقاليد روائية تشغل بتأسيساتها الفنية، فأحداث الحياة وظروف الكاتب والصراع السياسي المرير يقلل، ليس فقط من فرص الأنماط المستقرة للكتابة، والرواية أبرزها، بل يتحكم في مصائر الكتاب أنفسهم. لأن الأدب العراقي دخل من بوابة الوعي السياسي، فكانت عواصف الهزات السياسية تخصد أمن واستقرار الكتاب وتتحكم في نوع عطائهم. إن من المجدى - والحالة هذه - الافتراض بأن شروط الكتابة الروائية تستدعي فوق هذا وذاك تأسيسات سوسيولوجية لفهم طبيعة المجتمع. وفي الحالة العراقية بقيت الدراسات قاصرة في هذا الميدان قياساً على مصر التي قصدها فرمان لينشغل أول ما ينشغل فيها بدراسة الأدب، ومن خلاله التاريخ والمجتمع العراقي، فكتب في الصحافة المصرية مجموعة من المقالات الأدبية أو التي تمزج الأدب بالسياسة، وأصدر كتابه المعروف

١٩٥٨ إلا أنه يحسبها على هامش القصة القصيرة، أى أنها تنفقد إلى مقومات الرواية الفنية (النفس الطويل والمشاركة) حسب توصيفه لتلك المقومات:

لذلك كان الحل الوسط الذى بدأ بيننا فى الخمسينيات، هو اعتماد القصة الطويلة، التى لا تكفى باصطياد لحظة، أو تجسيد موقف أو اقتطاع شريحة، بل تتوسع فى ميدان أرحب، فى سلسلة متعاقبة من شخوص محددين فى موقف محدد، يتعامل معهم القاص بمركزية عالية^(١٠).

هل نستطيع والحالة هذه، تصور أن المهاجر فى استقراره النسبى خارج بلده أكثر قدرة على إنتاج الرواية من مجاليه داخل الوطن؟ لعل المكان الجديد بحمولته الشفافية يرفد موهبته بالقدرة على التبلور، أو أن استقرار الكاتب الشخصى فى المغترب ساعد على الشروع بالعمل الروائى العراقى الأول، ولكن الوقت بعده لم يتأخر كثيراً داخل العراق وخارجه لتظهر روايات أخرى عراقية لكاتب من جيل فرمان ومن الجيل السينى.

التاريخ مرويًا والرواية التاريخية

من الصعب أن ننسب الأعمال الروائية التى كتبها العراقيون فى الداخل والخارج إلى جنس من الرواية يطلق عليه الرواية التاريخية، بيد أن الأحداث التاريخية تشكل أهم انتباهات هؤلاء الكتاب، فأزمة الروايات وأحداثها وطبيعة شخصياتها تشكل أرضية للتعرف، تاريخياً، اضطراب الحقب السياسية فى العراق. مع أن تلك الروايات لا تتحرك على خلفية بانورامية، بل هى تأخذ من التاريخ مشاهد مقتطعة مما يساعدها على أن تفسر موقفاً أو توجه النظر نحو مضطرب سياسى خطير، ولكنها من النادر أن تطرح شخصيات تاريخية تؤثر فى الأحداث، بل هى تستنطق شهوداً لا قدرة لهم على إحداث تأثيرات فاعلة فى الصراع الاجتماعى. إن مآزق شخصيات هذه الروايات فى الغالب، نتيجة لتلك الاحتياجات التاريخية التى تجعل الناس إما ضحاياها أو متورطين فى مشاكلها.

يحقق التاريخ بوصفه وقائع يومية حضوراً فى الكتابة الروائية العراقية عموماً، وفى التناجيات التى ظهرت فى الخارج على وجه الخصوص. وهذه الوقائع التى عاشها الكتاب على هيئة حروب وثورات وثورات وتمردات تركت أثراً عميقاً فى وجدانهم، وحسب لو كاش (يقرب التاريخ من الناس فى المنعطقات الخطيرة حتى يغدو تجربة جماهيرية)^(١١)، ولعل الإحساس بالتاريخ باعتباره تجربة جماهيرية أوضح ما يكون عليه فى الحاضر العراقى، وهذا يفسر ظهور مجموعة كبيرة من الروائيين العراقيين فى الداخل والخارج الذين يجدون فى تجاربهم الشخصية مادة تصلح للتدوين روائياً. فهناك ثلاثة أجيال شهدت أحداثاً جساماً فى فترة تبدو أقصر عمراً من تطوراتها المتسارعة، انقلابات وانقلابات مضادة، صراعات واحتراقات وتنافس وتناحرات بين الطبقات والفئات والمصالح المتضاربة. ووصلت الأحداث الذروة خلال العقدى الأخيرين ممثلة بحربين ونهجز مجموعة كبيرة من السكان وهروب ومغادرة أعداد ماثلة من الناس إلى الخارج. ويقدر ما تشكل تلك الأحداث مادة ثرة لتحريك دواعى الكتابة الروائية، فإنها تخدم أطر الخيلة بمكونات واقعة يحوى من الغرائب ما يظن أنها تعويض عن محاولة استكشاف ما وراء هذا العالم الظاهرى المتعدد الأوجه من مكامن قابلة للتأمل والتمحيص. إن معضلة استيعاب الروائى للحدث التاريخى تحتاج بين ما تحتاج إلى فترة زمنية لاعتماله معرفياً ونفسياً، وهى تناقض رغبة عارمة بتسجيله قبل أن يفقد من الذاكرة بأحداثه المنظورة، أحداثه التى مازالت ماثلة أمام الكتاب تجربة خاضوها وحددت مصيرهم ومصير وطنهم التراجيدى. كما أنها تحتاج إلى فترة طويلة للاجتماع عن النظرة الفرعية إلى فكرة المنفى أو الإقصاء عن الوطن التى تنعكس على رؤية الكاتب للتاريخ. والتناقض الحاصل بين إحساسهم بأهمية تجاربهم الشخصية التى ترقى إلى النموذج الاستثنائى، ووعى الحدث التاريخى بألياته المعقدة، جعلت معظم هذه الأعمال يفقد القدرة على إيجاد معادلة ناجحة بين الطرفين، وعلى وجه الخصوص لدى الجيل الشاب من الروائيين المغتربين. والسؤال الذىبقى معلقاً فى إطار الرواية العراقية: كيف ننظر إلى التاريخ باعتدال أحداثه داخل الذات الفردية، وفى

لعل برهان الخطيب الذى غادر العراق نهاية الستينيات، أكثر الكتاب فى الخارج الذين أولوا تصوير الحدث التاريخي اهتماماً واضحاً، فهذا الحدث فى أغلب روايات الخطيب، مركز تدور حوله حبكة الرواية، ويرسم الكاتب ملامح شخصياته ووقائعهم من خلاله. ثلاث روايات صدرت للخطيب بين عشر روايات، تتابع الشخصيات ذاتها فى مكان محدد وفى زمان معلوم. بين الحلة مدينة الكاتب وبغداد يؤرخ الخطيب لثلاث حقبة متتالية فى عهد العراق السياسى الحديث: الملكى والجمهورى فى طورين منه. والرواية بجزيها (الجسور الزجاجية) و (ليلة بغدادية) تصنف أحداث ١٤ تموز وانقلاب ٦٣ الدماى على التوالي. كل تمثيلات الروائيتين تنصب حول أبطال يشاركون فى صنع يوميات تلك الأحداث متجازيين مع إلقاء الشارع فى فورات الغضب والأفراح. يتابع الكاتب توترات الشد والجدب فى انقسامات السلطة والأحزاب، ولكنه لا يضع قوالب جاهزة تمثل الفئات السياسية والاجتماعية، بل يستخدم الذاكرة فى تحديد ملامح شخصياته التى يجهد أن يظهر الجوانب الحية المتحركة أو المركبة فيها. فكل شخصية تتجاذب أو تتنافر مع الشخصيات الأخرى وفق مزاجها النفسى وظروفها وقناعاتها ومصالحها، ونستطيع أن نجد بين الفئسة الواحدة أو الحزب الواحد شخصيتين تصادمان أخلاقياً مع ما يجمعهما من مشتركات المبادئ والقناعات. استطاع برهان الخطيب البحث فى ملفات مراحل سياسية تردد القصر العراقى فى الداخل الخوض فى تفصيلاتها بصراحته ووضوحه، ولعل الفرصة التى وفرتها ظروف العيش خارج العراق جعلت روايته خارج أطر المسألة الرسمية، وهذا الأمر فى جانب منه قد يؤدى بالكاتب إلى الاستخدام السهل لوجهة النظر المضادة، ولكن الخطيب استطاع أن ينجو على مستوى فحص النموذج الإنسانى فى الأقل، إن لم يستطع تماماً تجنب الانحياز فى الموقف السياسى والفكرى. تنوع مستويات الطرح واختلاف وجهات النظر فى روايته منعها من أن تكون مجرد تسجيل أمين للأحداث، فهناك تعدد فى المنظورات النفسية التى يرى من خلالها المؤلف الشخصيات والأحداث، مع أن الإطار ذهنى العام يتحرك على سلم قيم واحد. فى رواية برهان

شمولية آلياته باعتباره حالة مستقلة؟ أو كيف يقبض للمبدع الجمع بينهما عبر نماذج من الأحداث والشخصيات المركبة فى نسج تتناهد فيه عناصر المعرفة والخيال والحدوس الشخصية؟. يبرز فى روايات الكتاب الذين غادروا الوطن فى فترات متأخرة، شعور طاع بثقل الحدث السياسى الراهن: الحروب والتجهيز، السجون والإعدامات والخوف الذى يلف العراق فى كل زاوية ومنعطف، فى حين يلجأ الروائيون الذين غادروا الوطن فى الفترات الأولى إلى الخوض فى المشكلات التى غدت أقرب إلى تاريخ مروي، فروايات فرمان على سبيل المثال، مرت على الأحداث المهمة فى حياة العراق بهدوء واسترخاء منذ الحرب العالمية الثانية حتى منتصف السبعينيات، الزمن الذى جرت فيه أحداث آخر رواياته (المركب) التى نشرها قبل وفاته بستين. وكان فرمان يتابع الأزمنة التاريخية التى تعاقبت على العراق وغيرت نسجه الاجتماعى وسيكولوجيا أناسه، ولكنه لا ينجس إلى التاريخ المجرد أو الوقائع والأحداث التاريخية فى طرح استدلاله الروائية، بل هو شديد الاهتمام بشبكة العلاقات الاجتماعية التى تنتجها مراحل معينة من هذا التاريخ. أى أنه معنى بمراقبة السلوك البشرى فى مفاصل قوله الضاغطة، فتبدو الأحداث التاريخية كأنها مقصية عن السرد بتعمد، والإشارات التى تدل عليه تحصر الحدث بين قوسين كى تمنعه من الإفصاح عن زخم فاعليته. تتجه نظرة فرمان فى أغلب رواياته إلى قاع المجتمع الذى تسير حركته نماذج وقيم وعادات وصراعات إنسانية، ويتابعه فى إلقاء مواز لإيقاعه، أى أنه لا يسقط وعيه على وعى شخصياته، بل يبنى قوة منطق شخصياته من بداة وجودها ضمن زمن ومكان يكسبها هوية محددة ويجعلها قابلة للمعانة والقراءة التاريخية. ويلاحظ فيصل دراج فى دراسته رواية (النخلة والجيران) أن:

ما يجعل هذه الرواية واقعية بالمعنى الصحيح للكلمة، هو إدراكها العميق لمعنى التاريخ الحقيقى، الذى لا يقرأ فى ظواهر الأشياء أو فى ثنائى الإرادة الطيبة، بل فى مستوى تطور العلاقات الاجتماعية، الذى يصوغ البشر فكراً ولإرادة وسلوكاً^(١٢).

من المفيد أن نشير هنا إلى أن معظم الذين كتبوا الرواية في المنفى، ارتبطت هجرتهم بمؤثرات سياسية، الأمر الذي أدى إلى تقارب خطابهم كمنظومة أفكار وتطلعات، وإن اختلفت صيغة التعبير عنها. بمقدورنا أن نقول إن فن الرواية كان من أكثر الأجناس الأدبية التي زاد الإقبال عليها إنتاجاً وتوزيعاً بين المهاجرين العراقيين منذ الثمانينيات، كما هي الحال في أدب الداخل في العراق والأدب العربي عموماً. ولكن الرواية غدت في عرف الكاتب المنفى، حاجة يقرضها الصمت الذي يلف قضية القمع في العراق، كما وجد فيها بعضهم تأكيداً لمواظمتهم وسيلة للتواصل مع بيئتهم وذكريتهم أو هي بكلمة مقاومة لإجراءات السياسى في تهيش المثقف ونفيه عن بيئته وجمهوره، وقطع سبل الإبداع عنه. يقول فرمان في مقابلة معه:

ماذا يريد هؤلاء الذين جعلوك غريباً؟ إنهم يريدون أن يجعلوك صفراء، مجمداً، مهيماً، بلا صوت، لكنك إن استطعت بشكل من أشكال النشاط أن تتحدثهم وترفع صوتك، فهذا يعنى أنك أفشلت لعبتهم^(١٢).

ومهما يكن من أمر، فإن الروايات الكثيرة التي ظهرت خلال العقدين المنصرمين راكمت تجارب روائية متنوعة، ولكنها لم تنتج رواية متميزة تضعها في مقدمة الأعمال الروائية العربية القليلة التي يشار إليها. بيد أن الاهتمام الذي أولاه كتّاب العراق في الخارج إلى الرواية وعلى وجه الخصوص في السنوات الأخيرة يأتي ضمن محاولات تجاوز التقاليد الراسخة التي يتقدم فيها الشعر كالأجناس الأدبية. فقد خاض غمار هذا الفن كتاب القصة القصيرة والشعراء والصحافيين بل الرسامون، كما ظهر جيل جديد من الكتاب الشباب الذين خرجوا من العراق دون تجربة أدبية أو فنية، ولكنهم نجحوا في أن يقدموا أعمالاً قصصية متميزة. ومن المجدى أن نتذكر بأن هناك مايزيد على الإصدارات الروائية والقصصية التي ظهرت خارج العراق، أضواء مضاعفة صدرت داخل العراق، وهي تكاد تتساوى في دوافعها مع إصدارات الخارج التي ارتبطت بأحداث مثل الحرب والتغيرات السياسية المتسارعة والخطيرة في الحياة العراقية،

الخطيب عفوية واضحة، فهو يكتب دون اشتراطات النماذج الحديثة للرواية ولا تنف أمامه عقبة الأسلوب الأدبي، وبهمه أن يشرك القارئ في متابعة أحداثه ونمو شخصياته، وكل جزء من روايته ينتهي بخاتمة تشويقية تضع قارئها في منتصف ذروة لم تكتمل. فتبدو الإثارة من مقومات أعماله التي تقترب في أحيان كثيرة من ملمح القصة البوليسية. ولكن المجتمع في هذه الأعمال يبقى مرصوداً ليشكل البؤرة التي تتجمع حولها كل مقاصده الروائية. يبدو برهان الخطيب في انشغاله بالمكان والهوية «تفصيلات تلك العوالم الضيقة لبلدات مثل كربلاء والحلة»، كمن بحث الذاكرة في رحلة تمتزج فيها السيرة الذاتية بالتخيل، ولكنه من جهة أخرى يحاول أن يجعل التفسير والتمعن سوسولوجياً يتقدم على الوظيفة الأدبية للنص دون أن يفقد القارئ مناخ المتعة والإثارة التي يحرص الكاتب على توفره.

الإحساس بالحاضر، بما يحويه من توترات قصوى، دفع الرواية التي كتبت في الخارج إلى العودة إلى التاريخ بوصفه وقائع مفسرة لما هو مبهم في هذا الحاضر، لذا تغدو العلاقة بين حدى الماضي والحاضر إحدى مكونات هذه الكتابة. وربما يكتشف كتاب الخارج بحكم ابتعادهم عن وطنهم، أن ماضيهم الشخصي جزء أساسي من خزين الذاكرة التاريخية لوطنهم، بما يحويه من وقائع كهرة وحاسمة، وفي المقدمة منها تجاربهم في السجن ومشاركتهم في العمل السياسى، وتحميلهم مشكلات الفصل من الوظائف وغيرها من المظالم التي دفنهم إلى مغادرة العراق.

مشهد الواقع المضطرب المحكوم بمآزقه التاريخي، هو الخلفية التي استخدمتها الرواية التي كتبت في المنفى، وهي وإن استطاعت أن تنجز في أحيان كثيرة من الطريقة المولودرامية في العرض، وتقارب الحياة بتفصيلاتها، فالفضل يعود إلى إدراك كتابها أن الرواية ليست عرض حال ومرافعة ودفاعاً عن قضايا المظلومين، بل هي معرفة سوسولوجية بالمجتمع وقدرة على إثراء الترابطات بين مدركات هذه المعرفة وفنية الرواية من جهة والمتعة التي ينبني أن تتوفر في أى مادة فنية من جهة أخرى.

كما أنها تشابه أيضا في تفاوت مستوياتها بين أعمال جيدة وإصدارات عابرة، فرضتها حاجة آنية.

كانت المادة الروائية تتمحور، لدى الكتاب الذين خرجوا مطلع الثمانينيات وعلى وجه الخصوص الأجيال الجديدة، حول منطق الهجرة ذاته ودواعي الإحساس بكارثة الرحيل. إنهم مهتمون بترتيب الأيام التي سبقت انفجار مرجل الأحداث على هذا النحو الذي أحدث دوبا في حياتهم فلاحقت رواياتهم زما يسبق زمن الرحيل، في وقت غدت مصائر أبطالهم الشخصية عند درجة غلبانهم القصوى، ونقاشهم الروائي يمس حافة الجدل الإيديولوجي حول قيمة الوعي الجماعي والعلاقة بين الحاكم والمحكوم، الحرية ومشكل الاستبداد وقضايا التحول الاجتماعي والديمقراطية إلى ما يليه من أسئلة تكاثرت وتشعبت بعد الغربة والكوارث التي تسالت على العراق. وهكذا تلوح روايات ظهرت في الخارج، كما لو أنها ردود فعل إبداعية على صمت الأجوبة الإيديولوجية. فأبطال رواية فاضل الربيعي (عشاء المأثم)، على سبيل المثال، يدورون حول أنفسهم للخروج من مأرق المصير الذي ينتظرهم عشية مغادرتهم العراق في زمن واضح ومحدد بألمه الواقعية التي تفصح بتفصيل دقيق عن تضاريس المرحلة. وهم يجادلون خوفهم حول موائد الكحول ليثيروا عن وعي بنذرهم بالموت أو الرحيل. في هذه الرواية وعدد من الروايات التي سبقتها ولحققتها، نستطيع أن نلمح وطأة الوعي السياسي والأفكار والتوترات اليومية في تحديد مسار الأسلوب. فالكتاب بنو بحمولة قضية يريد أن يفصح عنها أمام العالم فهو يسمي الأشياء بأسمائها، ويسجل الذكريات بحذافيرها ويتحدث عن الواقع الغريبة لعراق يتقدم إلى الكارثة بخطى ثابتة. إنه معنى ينقل معلومة عبر حوار شخصياته ومواقفها، دون أن يغفل الجانب الدرامي في العمل. بيد أن تشكلات الرواية الفكرية كانت أعجز من أن تنقل خطابها من مستوى وعيه الحدسي الأول، إلى مستوى فهم بطور آليات هذا الوعي. فأبطاله يرددون مندهشين أسئلة العاجز عن فهم الحصار الذي يحكم الطوق حولهم، ولشدة واقعية أسئلة الرواية ووضوحها يبدو خطابها محصورا بقارئ يتقاسم والكتاب التاريخ القريب، إنها موجبة إلى جمهور يعرف كل تلك التفاصيل وسبق أن واجهها.

ويختلف مقال فاضل الربيعي في (عشاء المأثم) عن الذي أراد أن يقوله موسى السيد في روايته الأولى والأخيرة (أيام من أعوام الانتظار) ١٩٨٢. فالأول كتب مايشبه اليوميات لتجربة شخصية في إطار روائي، والثاني حاول أن يكتب رواية بأفكار وتخييلات عن الواقع اليومي وأحداث الحرب. الخيال الروائي عند الأول ناقل وعي وأحداث، وهو عند الثاني غاية أراد أن يوظف من أجلها الأحداث. فموسى السيد حاول وضع مقاسات روائية على غرار كتابة جارسيا ماركيز، الأمر الذي أحدث هوة ملحوظة بين واقع طازج ومتحرك ويحتاج إلى أدواته الخاصة، ومنطق رواية محجمة بأسلوب لايناسبها. ولكننا نستطيع أن نلحظ أن حوارات وتداعيات الأبطال في الروايتين هي أقرب إلى لوحة القول التحريضي المباشر، وهو مشكل أعاق رواية فاضل الربيعي من أن تنمو كحالة فنية بعيدا عن مهمتها السياسية، فأبطاله المتنوعة الفزعة حصرتهم في زاوية سدت عليهم منطق التنوع في الثبرات التي تفرزها الرواية، ومنعت محاور العمل من الاشتغال بتفاعل فيما بينها لتخرج الرواية من مهمتها الآتية وتضمن لها خطبا يصمد لزاء عوارض انتهاء مرحلته. في حين بقي السيد في روايته (أيام من أعوام الانتظار) حائرا بين محاكاة نبرة القاتلزي ولغة التحريض السياسي المباشر.

متنصف الثمانينيات أصدر فاضل العزاوي روايته (مدينة من رماد) وهي الرابعة بعد (مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة) و (القلعة الخامسة) و (الديناصور الأخير). والروايات الثلاث كتبها في العراق. روايته هذه وثيقة الصلة بـ (القلعة الخامسة) التي عدت من الروايات اللافتة في الستينيات، فالمكان الذي اختاره في الروايتين، السجن، مختبر يطلع منه القمع بأشكاله القصوى، ولكنه في الرواية الأولى أكثر رحمة من الزنزانة الانفرادية التي يواجه فيها بطل الرواية الثانية الموت. الجديد في رواية (مدينة من رماد) محاولة اقتراب الكاتب من فهم آلية السلطة ذاتها، فهي تحكى عن علاقة بين جلال ووضعية، وتظهر التقاطع الجوهرى بين مفهومين مختلفين في النظر إلى العالم، بيد أن تلك العلاقة تختل حين يحاول الطرف الأقوى الجلال، التماهى مع الضحية. كيف يحصل الأمر؟ ذلك ما يحاول أن يتتبعه العزاوي من خلال مغامرة ضابط الأمن الذي يخترق حياته

من أجل هذا تبدأ المؤلفة قصتها بحكاية مموجة على لسان صديقة تركت أوراقا عند الرواية. وسنجد في كل مسرى العمل تلك اللعبة التكررية التي تختمها المؤلفة فيها خلف أقمعة القص لتتحرك بحرية بين مسافة خيالية وإبلاغات ذاكرة تلح عليها. تبدو العملية محض تطهر أو تحرر من كابوس الماضي كما وصفتها محررة «الجاردان» ولكن التعامل معها باعتبارها رواية، خارج مهمتها السياسية، يتطلب في المحصلة أداة فحص لمكوناتها، لأن هذا العمل يمكن أن يحتمل وجهتين للمعانية: التجربة السياسية مشخصة في زمن لاحق بوصفها مقولة أخلاقية، والحالة القصصية بعيدا عن عامل تأثيرها السياسي. المستويات السردية في كتابة المذكرات على هيئة رواية تختلف كما هو متعارف في النقد، عن المذكرات العادية. فهناك حكايات في المقام السردى لهذا النوع من الكتابة يشير إليهما بجرار جنيت في كتابه (خطاب الحكاية: حكاية أولى خارج القصة (وهو مستوى أدبي يعالج فيه الكاتب مادته) وأخرى داخلها (الأحداث المروية في تلك المذكرات)^(١٤). البناء الروائي هو الذي يوحد بين هذين الجانبين وبمسك بزمام القص في عملية متكاملة. وفي رواية هيفاء زنكة يتشظى بناء الأزمنة والأمكنة في الإطار العام للمادة لكي يخدم عملية الانتقاء ويوحد هدفها، ولكنه من جهة أخرى يخلخل بنية يمكن أن نسميها رواية متكاملة في افتقاده هارموني التوافق بين بعدين أحدهما واقعي وثائقي، وآخر خيالي لا يخل فيه ولكن يبقى خارجا. وعملية التوافق محض تقنية جعلت من هذا العمل أقرب إلى مشروع روائي تتأثر في خاطرات موزعة. فليست هناك شخصيات تنمو داخل تركيبة روائية ولا أحداث تكتمل في ارتباطها، بل هناك تنف أحداث وشخصيات تضيؤها عتمة الذاكرة في ترددها بين الإفصاح والإضمار.

معظم الأعمال الروائية التي صدرت في الخارج كما أشرنا، تتدخل فيها السيرة الذاتية، لكن ذاكرة الكاتب في أغلب نماذج هذه الأعمال، تتشظى الشجارب الأكثر دراماتيكية من سيرهم، وتجربة الكفاح المسلح كانت وراء عمليتين أصدرهما زهير الجزائري، الأول عن أيامه مع المقاومة الفلسطينية في أغوار الأردن صدر في السبعينيات تحت عنوان

سجين تربطه به صحبة وذكريات قديمة. وكيف ندرج به الأسر من المفهوم البسيط لوظيفة السلطة التي تعلمها في كلية الشرطة، إلى الانحدار في هوة القمع المنفلت، القسوة بأشكالها القصوى: «أن تضرب وتضرب حتى تهدم آخر حجارة في الحاجز الأخير» كما يردد. ولكن إشكالية اللقاء بهذا السجين أعادت تنشيط الهموم الإنسانية التي انطمرت في أعماقه، فاضل المزراوى يطرق موضوعا مهما تناوله الرواية العربية في أعمال قليلة، ولكنه يحتاج معالجة مركبة، فالبطل تمس مسا خفيفا مشهد التنوع السيكولوجي للشخصية ذاتها على الرغم من أهميته القصوى هنا، لأن الحدث بقوة دراماتيكيته يبدو كأنه يقدم مادته الجاهزة التي لا تحتاج إلى تعب الكشف عن مكوناتها، فثمة قارئ ينبغي أن يدرك هول الجريمة، وثمة أحداث يجب ألا تمحى من الذاكرة.

بعد بضع سنوات أصدرت هيفاء زنكة روايتها (في أروقة الذاكرة) وهي سيرة ذاتية كتبت بشكل قصصي وسبق نشرها على أنها وثيقة إدانة لجرائم نظام بغداد في صحيفة «الجاردان» البريطانية. العمل يؤرخ للفترة ذاتها التي كتب المزراوى عنها أحداث روايته وتتحدث قبل هذا وذاك عن تجربة سياسية مشتركة هي تجربة الكفاح المسلح لقوى اليسار في العراق نهاية الستينيات ومطلع السبعينيات، وأهم ما فيها تجربة الكاتبة باعتبارها مناضلة خاضت غمار هذا العمل، وكان حصيلتها، كما يحدث في الواقع العراقي باستمرار مواجهة بين جلادين وضحية. وهذا العمل يعطينا من تعب تصور الكيفية التي تعاطى فيها الكاتب مع ذكرياته، أو هكذا يبدو للوهلة الأولى، لأننا على مستوى حرفية النقل نستطيع التثبت من واقعية الأحداث، ولكن على مستوى تنظيم الخيال يتدخل الافتراض الروائي في طريقة الترتيب والحذف وانتقاء زاوية النظر وأساليب الملاحظة.

تقول الكاتبة في صفحات عملها الأخيرة:

ما نكتبه الآن، ليس هو ما حدث بالتأكيد، إنه إشارة مبهمه إلى ما حدث. خلط للأوهام والصور المتخيلة، حلم بإمكانية ما كان سيحدث.

القرص التي توفرت لها من خلال احتكاكها ببيئات أخرى، ولما هذه التفاعلات تلوح الآن وإن بشكل بطيء غير ملحوظ على صعيد الرواية. وبحضرنا هنا تصور ميخائيل باختين حول التعدد اللساني الذي يغير الوعي الثقافي ولغته ويعمل عند نفاذه على تنسيب النسق اللساني البدئي للإيديولوجيا والأدب، فهو يقول:

إن تفكيك مركزية العالم الإيديولوجي لفظاً، والذي يجد تعبيره في الرواية، يفترض وجود فئة اجتماعية شديدة التباين، ولها علاقة توتر وتبادل حي مع فئات اجتماعية أخرى، فإذا كان هناك مجتمع مغلق على نفسه، أو طائفة، أو طبقة لها نواتها الداخلية الوحيدة والصلبة، فإن عليها أن تفتت وأن تتحلل عن توازنها الداخلي، وعن اكتفائها بذاتها، لتصبح مجالاً منتجا اجتماعياً لصالح نمو الرواية^(١٥).

ولا يحصر باختين هذا الأمر بصيغة الوعي الاجتماعي بل يمدّه إلى الأدبي واللساني.

الحصار الذي يستشعره المنفيون في العادة، يضيء على وجودهم درجة استنفار قصوى، وهو الذي يدفعهم إلى التجمع في جيتوات ثقافية تنتقل صيغ وعيها وتمثلاته. وتلك الحالة لا توفر فرصاً كثيرة للتنوع والابتكار، ما لم تترك هذه الكتلة هزات حقيقية تفتت الوعي الجماعي وتنظييه وتخلق أرضاً خصبة لتطوير الأجناس الإبداعية بما فيها الرواية. ولا تبرز قيمة التجربة الذاتية الناتجة عن عملية خلخلة ثوابت التفكير الجمعي، من خلال رغبة إهمال ذاكرة الوطن أو أحداثه، بل إن فانتازيا الواقع العراقي ومفارقاته بمكوناتها السياسية والاجتماعية، التي تحمل الكثير من الوقائع الغريبة، تمنح الكاتب الذي يبحث عن الفريد والجديد في الحالة الروائية مشهداً لا ينتهى من الأحداث المتحركة، بيد أن تلك الوقائع الغريبة لا تكفي وحدها دون موهبة مخصصة بملمس الحياة الأخرى، حياة تلك المدن الجديدة التي استوطنتها الكتاب المنفيون وعرفوا حضارتها وفنونها وطباع أناسها.

الوطن وحياة أخرى

أغلب الأعمال الروائية العراقية التي صدرت في الخارج، تهمل ملمح المحيط الجديد الذي استوطن فيه كتابها،

(المغارة والسهل) والثاني كتيبه في الثمانينيات وأعاد كتابته في التسعينيات تحت عنوان (مدن فاضلة)، وهو عن تجربة الكفاح المسلح في كردستان العراق. محور الرواية يدور حول معركة حوصرت فيها الثوار بين الجبال والوديان وأبديت أعداد كبيرة منهم. الرواية تبدو مشروعا مهيمًا لوجهة التعميم الإيديولوجي، أي أنها تقدم أمثلة في الصمود والتضحية، مع أن الشجن في هذه الرواية جعل من شخصياتها مجرد مشاريع لثوار تكتنف أعمالهم هزيمة محتومة. وهنا يبرز الفارق بين رواية هيفاء زكنة ورواية الجزائري، فالكاتبة لا تتذكر من ماضيهما الإيديولوجي فترات تستحق التمجيد في حين يبني زهير الجزائري خطاب روايته على هذا الأساس. وكانت عدة الكاتب لغة أراد التعويل عليها في طرح أفكاره، مهملاً جوانب مهمة في العمل، وفي المقدمة منها حرية الشخصيات في النمو خارج وجهة نظر المؤلف، فكان لا يدرك إلا البهي في نماذجها، فهو يتعامل معهم بمحبة رفاقية سدت عليه قدرة إدراك الجوانب الكلية أي المركبة في الشخصية الروائية، تلك التي تعدل الحقيقة وتدفق في ميزانها.

الرواية، حسب أفضل نماذجها، منظومة معرفية لا تخضع بالأدب وحده، بل بعلم الاجتماع وسيكولوجيا البشر وربما تخصص بذكرة العلم الحديث والمكتشفات، التجربة الشخصية تنتج رواية سيرة ذاتية أو سيرة كتلة ومجموعة أو فئة، ولكن أكثر التجارب خصبا لاستطيع أن تقارب حالة الابتكار دون منظومة من المعلومات تتحرك على خلفية مشهدها، مشهد السيرة الذاتية. وفي الظن أن قوة التراجم في التجربة الشخصية حالات جاهزة أو وثائق تاريخية، وهم ليسوا على خطأ في هذا الأمر، بيد أن الروايات التي تبقى في الذاكرة هي تلك التي تنظر إلى المجتمعات والتجارب بشمولية تتعدى التجارب المحدودة.

وأيّا تكن تعبيرات الرواية الأسلوبية التي كتبت في الخارج، فإن كتابها، في أغلب الأحيان، يستندون إلى نواة ثابتة تحرك زمام وعيهم، وهم يحملون سمات الكتلة أو المجموعة التي تدور حول ما يشبه الثوابت الجمالية، حتى وإن اختلفت الثقافات. إن قولهم الروائي محكوم بوعي مركزي يسير ثقافتهم التي تعاني من الانغلاق على نفسها رغم

الحسنى للأبوس الأعلى يركز الفكرة الكلية التي يصوغها المؤلف عن تناسل الأزمنة، ودورها حول اللحظة التي تقف فيها الحركة السعيدة عند نقطة الانتهاء. ولنسم هذه اللحظة لحظة الحرية القصوى أو الاكتمال. امرأة القارورة التي تمنح اللذة القصوى، هي الماضي الشمين الذي يحمله الهارب من وطنه في قنينة صغيرة يرثها الأبناء عن الآباء، التي يبدأ من خلالها البطل رحلة العودة المضادة إلى الوطن، ذلك لأن هذه المرأة تختزن ذاكرة الأجيال العراقية السالفة. هنا تبدأ مقابلات السرد بين الحقيقة التاريخية والتخيل الأسطوري. استطاع المؤلف أن يكتفب التجربة الشخصية بتدوينه رحلة الخلاص: وباقتراحه من رواية الفروسيه أو المغامرات حدد معالم تلك الدورة التي تنطلق في البحث عن مخرج للنفاذ من الوطن خوفاً من الموت في ساحة الحرب أو الإعدام، لتعود التوجه إلى الوطن عبر الإنيغال بعيداً في استطلاعات الحكايا المجازية التي تروى التاريخ مسرحياً. المكونات النصية تعتمد الخطاب الاجتماعي أو الإيديولوجي على رغم مدخله الشخصي أو الفردي، فالفاهيم التي تتوارى خلف فعل الرواية أو تبدو مدمجة ضمن بنيتها، تقدم قراءة مكثفة لانتقال الشخصية من زمن إلى آخر، وتلك الأزمنة الشخصية تتولى المرور على الفواصل الاجتماعية والسياسية والأسطورية من التاريخ العراقي.

دائرة الإحالة في الرواية قائمة على متابعة مسيرة الزمن الذي يتنقل عبره البطل الدونكيشوتي من رحلة إلى أخرى في حوادثه في جانب منها إيحار في ذاكرة الماضي التاريخية وفي زمن البطل السيكلوجي الراهن. والزمان في هذه الرواية يقوم بوظيفة إعادة تنظيم للأدوار والأحداث المبعثرة، وبين انتقالاته تحدد الشخصية المزوجة في دورها - دور المستغل ودور المستمرس - هوية وعلاقة تلك الأزمنة ببعضها. يحاول المؤلف عبر فعل التخيل الوصول إلى إدراك عقلي لمفاهيم مثل الحرية وحقوق المرأة والعنف والقسوة والقتل وغسل العار في بلاد ما بين النهرين. تتنوع مشاهد هذه الرواية في سرعة قصوى، ومن خلال هذه السرعة استطاع المؤلف تحقيق انتقالات مذهلة، غير أن هذا اليسر في التنقل لم يجنبه الوقوع في تقريرية مبسطة عند توقفه إزاء حالات كثيرة، ولكن روايته استوعبتها ضمن بنية طليقة ثرة.

ولتشير إليه إلا إشارات عابرة، وعدد قليل من الكتاب نجد في رواياتهم التأثيرات غير المباشرة للبيئة الجديدة، وليس لدينا حتى الآن رواية كتبها صاحبها بلغة أخرى غير العربية. ولعل من أهم سمات الكتابة الروائية الجديدة التي ظهرت في السبعينيات، لكتاب غادروا وطنهم خلال العقدين الآخرين، أنها تلمس حالة من التعايش مع المستقر الجديد، والتعايش يتمثل في طريقة استيعاب المكان الجديد بدلاً عن الوطن. هذا الاستيعاب أو الاستقرار لم يكن متوفراً لدى الكاتب في سنوات هجرته الأولى، فهو معرض باستمرار إلى فكرة الاقتلاع أو الشعور بوجوده في مكان طارئ سيغادره قريباً. والاستقرار لا يعني قبول المهاجر باتمائه إلى المكان الجديد، بل قبول فكرة الهجرة باعتبارها حقيقة مستقرة في حياته. عند هذه النقطة تشكلت أنماط من الكتابة الروائية التي تعنى بمنطق الهجرة بوصفها حالة إبداعية توجه نظم تفكير الكاتب وتلون وعيه بمكوناتها، ولابد للروائي والحالة هذه، من أن يتجاوب مع الخيارات الجديدة لثقافته وحساسيته خارج أطرها المحلية. وهذه الخيارات تبقى في كل الأحوال مثقلة بفرصيات الواقع الذي يبقى متراجحاً بين الماضي والحاضر، بين المستقر الجديد ووهم العودة إلى الوطن. وقد يتخذ هذا الصراع أشكالاً من الإصرار على إلغاء الحاضر ونهميشه في وعي الكاتب عبر الاستغراق في العودة إلى الماضي، وإن قبض للكاتب الانطلاق من مكان إقامته البديل، فإن أمامه مشكل التنكر لهذا المكان الجديد وشعوره بالإقصاء داخله.

في نهاية الثمانينيات صدرت رواية اسمها (امرأة القارورة) لسليم كامل مطر، وهي الرواية الأولى له، ولكنها تباعدت القارئ بموهبة لم يسبق أن أعلنت عن نفسها عبر أي عمل أدبي أو فني. أحداث الرواية تنطلق من جنيف مكان إقامة الكاتب، وتجاوز زمنياً يتوغل عمقاً في الماضي وأساطيره وحاضره القائم في أكثر الفواصل احتداماً من رهن العراق، والحرب في المقدمة منها، بل إننا نستطيع أن نقول إنها رواية عن أحداث الحرب العراقية الإيرانية قبل كل شيء، كما أنها تنظر إلى المكان الأوربي باعتبار ما يجمعه ويفرقه عن المكان الأول. لم يأت الكاتب بجديد عندما استخدم الرمز الأنثوي، المرأة الخالدة بقوة الجذب والتشويق في روايته، ولكن الجديد هو استخدام ذلك الرمز لتعطيل حركة الزمن. فالتجسيد

الغوص في طبيعة تلك المجتمعات، ولكن بعضهم اقترب كثيرا من هذا الموضوع المهمل في الماضي.

(الإله الأعور، أو غزل سويدى) لسلام عبود التي صدرت في العام ١٩٦٥ تتميز عن سواها بما تذهب إليه من جرأة في خوض موضوع الهجرة مقابلة لياه من أوجه مختلفة. وهى الرواية الثانية للكاتب بعد روايته (سماء من حجر). والإله الأعور حسب ما يوضح الكاتب فى هامش الرواية كبير الآلهة فى الأساطير الإسكندنافية، رهن إحدى عينيه بحشا عن الحكمة فسمى بالإله الأعور، فاستخدمها الكاتب بتفريق كبير فى تورية توضح النظرة التى يرى بها أبطال روايته موقف السويدى من موضوع الهجرة والمهاجرين. وهى كما يعتقد هؤلاء نظرة مزدوجة وناقصة وتفتقر إلى العمق الإنسانى، أو هى عوراء إن شئنا الدقة حسب هذه التورية. ينقل إلينا سلام عبود ليس فقط أجواء المهاجرين وإحساسهم بوحشة العيش فى بلد جد مختلف عن بلدانهم، بل تدخل روايته إلى عوالم أوروبية خالصة لتلتقط ما يمتثل فيها من مشكلات وأهواء ونزوات وأمزجة.

يقدم الكاتب عبر تلك الانتباهة شخصيات أوروبية نابضة يخيل إلى القارئ أنه من الصعب أن يتوصل كاتبها إلى معادلة التماس معها فنيا دون معايشة حقيقية. ومع أن الكاتب غير معنى بتقديم الأمثلة الإيجابية وربما حدد زاوية التقاطه بما يخدم إحساسه المكثف بالجفاء وبالاتصال عن هذا المحيط وعدم قدرته على أن ينظر إليه نظرة مهادنة، إلا أنه استطاع فنيا أن يخلق توازنا داخل تركيبة روايته بين عالمين لا يلتقيان فى الميول والأمزجة، ولكن تشكل علاقات سببية بينهما مبنية على كفتى توازن الشعور بالاعتراق الذى يلف كلا الطرفين.

المنفى فى أحسن اعتباره، يتخذ فى هذه الرواية بعدا روحيا شموليا أمسك الكاتب بجانب مهم منه فى الشخصيات السويدية وليس فقط فى الشخصية المغتربة عن مكانها، أى العراق. فأصحاب البلد يعيشون فى جزر معزولة تسورها الوحشة والهجران. الشخصية النسائية الرئيسية فى نشداتها الألفه والسعادة، تجد التعويض على يد من يقايض

لعل هذه الرواية من بين أفضل النماذج التى ظهرت للجيل الجديد الذى كتب فى المنفى.

لعلنا نجد فى رواية سميرة المانع العلاقة الأكثر اعتدالا بالمكان الجديد. وسميرة المانع على خلاف الكثير من الكتاب العراقيين المهاجرين، لا تشكل النوستالجيا لديها عقدة تكفير عن ذنب الابتعاد عن الوطن، وفى عملها (الثانية اللندنية) و (حبل السرة) تدخل فى علاقة مقارنة بين عالمين مختلفين مزاجيا وحضاريا، ولكن بطلتي روايتيها تجدان محطات تماس مع هذا العالم الذى يمثل أمامهما بشخصياته وببنيته. البطلة التى تكاد تشابه فى الروايتين، تهتم بوجهة النظر الأخرى، وجهة نظر البريطانيين إزاء العرب، مثلما تسجل ملاحظاتهم وملاحظات معارفها عنهم. الحوار والرسائل فى الروايتين الوسيلة الممكنة الأولى لفحص تلك الأفكار، أما الأعمال فهى تكاد تعزز مصداقية تلك المقارنات العقلية. لندن فى هاتين الروايتين بسيطة ومكتشفة ومكان قابل لإظهار تناقضات العربى وهمومه السياسية وعقده الاجتماعية. فى روايتيها لا نجد حبكة تنمو من خلالها الشخصيات وتتوضح تضاريسها، فهم فى الأصل موجودون بأفكارهم وقناعاتهم المشكلة مسبقا، ولكن الحوادث الواقعية تضيء أفعالهم ويبرهن على صحة تلك الاعتقادات. ونجد مشكلات العراق السياسية عبر شخصيات عراقية طارئة على المكان تظهر وتختفى بسهولة، كما نجد فى المناسبات فرصة للنيل من المظاهر السلبية فى حياة العرب، وقضية المرأة بين القضايا التى تشغلها ولكنها لا تنسى أن توجه سهام النقد إلى النساء بين حين وحين. فى روايتها (الثانية اللندنية) نتلمس تأثرا طفيفا بفرجينيا وولف، ولكن واقعيتها التسجيلية فى أحيان كثيرة تطغى على ماعداها.

تتوضح معالم المكان الأوروبى بشكل مختلف فى الروايات الجديدة الصادرة فى الخارج، فتصبح البيئة الجديدة محطة تماس مع الماضي الأكثر توطنا فى ذات الكاتب، ولكن الأماكن الجديدة تخضع إلى دراسة من داخلها. ولعل مشكلات الهجرة الاضطرارية إلى تلك الأماكن، تصبح المدخل الذى يؤدى بالروائي إلى عدم الاكتفاء بالتماس البرائى مع تلك البيئات، ويتفاوت الكتاب فى قدرتهم على

بالنسبة إلى المؤلف محض مقولات تجريدية. وهي تنماس مع الواقع الذي يمكن أن نتعرفه من خلال الأفلام الأمريكية وروايات الجيب، مع أنها تبقى رواية رصينة لاتسقط في الابتذال. أجهد إبراهيم أحمد نفسه في صنع عمل مشغول بشعب، بيد أنه أضاع هذا الجهد في حومة شعور الغرب المهزوم بكوارت الوطن.

مدينة روما في رواية عارف علوان (محلة النهايات) ١٩٩٧ مدينة معشوقة ولكنها ممتعة عن وصال الغرب الذي يطلب دها. وعارف علوان الذي سكن روما وغادرها طوعا أو مرغما، يستحضرها بعد سنوات المغادرة، ويعد أن نشر خمس مسرحيات ومجموعة قصص متفرقة. تتبع الرواية واقع مغترب عراقي في هذه المدينة، ويختار له المؤلف حياة هي أصلا موجلة وهامشية، فهو يشتغل في مكتب شحن يتولى التعاون مع مهاجرين من العالم الثالث... مدخل القص يبدأ من حيث تكتسب الثروة مرجعية من أنتجها، الفقر والحروب والصراعات، التي تجعل البشر يطاردون موانئ تهيئهم وتذلهم، ولكن العراقي الأرفع مقاما يسعى إلى الارتباط بامرأة من أهل البلد كانت تراقبه من شباكها. وحين يتركها تبقى ممتعة عنه، فهي تلوح له كطيف يمز عليه الإسكك به. لأنها من عالم ينفيه ولو أغراه سراه. الشخصية الرئيسية تتلمس موقع قديمها في المكان عبر إحساسها بزمه، ومدينة مثل روما تعيش فوق ألقاض تاريخها، توحي للغرب إحساسا مكثفا بالثبات يتقل روحه المقتلعة من مكانها الأول، ولكن هذه الشخصية تتطلع إلى حاضرمدينة الضاح بالعنفوان، كأنه يركض في زمن لا يستطيع المنفى اللحاق به. رواية عارف علوان أفضل أعماله، وهي الأكثر نجاحا من بين الروايات العراقية، في القدرة على تقصى الخارطة الجغرافية للمدينة الأوربية التي تبقى تسمياتها غائمة أو مهملة، وعبر هذه الخارطة يحاول الرواية اكتشاف روح البلد بمكونه البشري، دون أن تقاطعه نوبات الحنين إلى الوطن الأول.

المدن العراقية وهوية الانتساب

تغدو الذاكرة في الكثير من الروايات العراقية إعلان هوية وانتساب، انتساب لا إلى العراق كلاً بل إلى مدينة محددة،

محببتها بطلب الأمان والاستقرار في بلدها، وبهذا تملك الرواية كفتى التوازن في تماس عالم الغربة المزوجة عند التقاء نقطتي التناقض بين عالمين في شخصية هذه المرأة. لكن الخيط يفلت من الكاتب في مسار الرواية ليتحول إلى خطاب مطلبى يعنى بتسجيل الوقائع اليومية لمعاناة المهاجرين، بما لا يدع فرصة لإكمال نمو الحدث في متواليته متوازنة بين شطريها من حيث قوة الأداء. فهناك علاقات شائكة في تداخل حالاتها الدرامية تظهر جانباً عميقاً وغنياً في صلات الشخصيات ببعضها وعلى وجه الخصوص علاقات الحب بين المرأة والرجل. وهناك عوالم أخرى تتشكل برغبة المؤلف في إظهارها بوصفها دليلاً على قول لا يقبل الدحض. عندما يختصر المنفى بمطالب يومية ملحاحة تجابه الغرب في أى مكان يحل فيه.

تتميز هذه الرواية برشاقة أسلوبها وتمكن صاحبها من لغة لا تعتمد الإنشاء الفضفاض ولا الحسنة البلاغية الزائدة. وهي تشير إلى موهبة تعد بالكثير بين الجيل الروائي الجديد. أصدر إبراهيم أحمد في العام ١٩٩٦ روايته (طفل السى إن إن) بعد مسيرة طويلة بدأت في الخمسينيات، عرف خلالها في بلده كاتب قصة قصيرة. تدور أحداث روايته هذه في أمريكا قبل وبعد حرب الخليج الثانية، ويظهرها مهاجر هرب من قمع النظام واستوطن وتزوج امرأة أمريكية وأنجب ولداً يكتمل صباه موزعاً بين أب يريد أن يجد فيه عراقيته وأم قاسية تحاول أن تقطع صلته مع بلد أبيه. رواية ذهنية في هجاء أمريكا التي تمثل مصدر الشرور في هذا الكون، فهي فيما ترى الرواية الشيطان الأكبر الذي يريد ملكة الخطيئة، وهي التي اخترعت وقدمت دكتاتوراً مثل صدام حسين من أجل أن تكمل السيطرة على منابع النفط. يظهر صونان في الرواية: صوت البطل في الرواية وصوت شابة أمريكية تقدم في سيرتها البراهين على مقولة البطل المركزية. فهي تعيش مع جدة طيبة ربتها على حكايات الشعوب الأخرى بما فيها أساطير بلاد ما بين النهرين، الرواية مشوقة رغم خطاها الواحد الذي يردد فيه المؤلف مقولة متشابهة. الرواية، من حيث الحكمة واللغة والبناء، تبدو على درجة من التماسك والإتقان، ولكن أفكارها تسقط في تبسيطية تغربها عن عالم يبدو

أراد أن يصوغ من مدينته أسطورة ينوب فيها الخيال عن الحقيقة، فالذكريات ينبغي أن تستقر في عالم حلمي على القارئ أن يأخذ بأقصى حالاته التخريبية لكي ينتزع عنه الألفة ويعطيه حق قدره. ونظامه التخيلي يتردد بين موقف الهجاء وأسلوب الرومانس والهزل وفانتازيا الشعر والحكاية لأدب السيرة. وهناك مصادر متنوعة وفق الكاتب في جانب من عمله، بإدخالها ضمن نسج عمله ليخرج بخطابات يتداخل فيها الإيديولوجي والاجتماعي بالتاريخي، فمن إشارات القصص الشعبي (ألف ليلة وليلة) إلى النصوص الدينية والأغاني والرؤى الأسطورية إلى ما أنتجته نخيلة الشعبية من أفكار وزوايا التشاؤم تتحول في هذه الرواية إلى محكي نخيلي للكاتب ذاته كما يعمد الرواية كصوت متوار وراء مقولاته، إظهار سيكولوجيا الشطار والعيارين داخل النسج الأسلوبى للقص في بعض مواقفه، ولكن المدينة (البصرة) من حيث هي مكان تاريخي تبقى عصبية على الوصف العادي الحاد، إنها موقع تبجيل وفخر على امتداد العمل بأكمله. ويمكننا أن نلمس عبر رواية أخرى لكاتب من جيل آخر هو فاضل العزاوي ذلك الميل إلى أن يرى مدينته كركوك بكل ما يملك من قدرة على أن يرفع عنها قدسية تبجيل الماضي أو الحنين إلى المكان الأول. يبتعد فاضل العزاوي في روايته (آخر الملائكة) عن فكرة التبرير الأخلاقي للمقولات والخرافات الشعبية، فما هو منظور من النسج الاجتماعي لمدينته يبدو في الرواية كمن يحمل في داخله عنصرا مجوفا يتفجر على هيئة أفعال عرقاء لشخصيات مدينته ولجماهيرها، يضعها المؤلف بصيغة تهكم قاسي مسترسلا في الهجاء إلى حدوده القصوى. ولا يبدو مسار القص بقدرته الفائقة على العبث بالتاريخ وجعله أهزوء، سخطا أو تأسيا على الماضي، بل هو يعضى بدافع عقل إلى الكشف عن تلك التواريخ المشوهة لمذن تتغير أهواء أناسها ومواقفهم وأفكارهم وثقافتهم دون أن يظال هذا التفسير جوهر المعتقدات ومنطقها. إن ذاكرته تراكم بحثه في منطق الخرافة الذي يدير هذا العالم الصغير ودوافع اجتماع الناس واتحادهم في فعاليات جماهيرية. الحكايات الخرافية تتحول في هذه الرواية إلى محكي مرئجل، ومن الخطأ أن ننسب رواية العزاوي إلى ما يمكن أن نسميه الواقعية السحرية، لأن مقولاتها الأساسية تقوم على

تظهر من خلالها اللهجات والعادات والتاريخ الذي يخص هذه المدينة. ويمكننا أن نلاحظ زيادة في نسبة الروايات التي تختص بمدينة واحدة في العراق دون أن يطل مشهد الرواية على عالم أبعد من هذه المدينة، وبعض الروايات يحصر عالمه في بيئة محددة من هذه البقعة كأن تكون أريافها أو مناطقها الشعبية. فلدينا روايات عن البصرة وبغداد وكركوك والأنبار وكريلاء وأرياف كردستان، وجميعها تعزز محاولة الكاتب خلق خصوصية فنية عبر التوغل في الخصوصية المحلية التي توظف فيها الذاكرة الشخصية وذاكرة المدينة ومتخيلها الشعبي.

تدلنا رواية جنان جاسم حلاوي (يا كوكبي) عن هوية انتسابها إلى ماضى البصرة بموروثه الثقافي، وبطريقة إعادة تشكله في منظومة من الرؤى والمعتقدات. إن قدرا من الحماس المشوب بنبرة الفخر المضمهر يظهر في طريقة إعادة تركيب بنية تشكّل المدينة التي تغدو رمزا لتجذر الماضي الأبدى الذي يحاول أن يعكسه متخيل الكاتب. المكان يبدو أكثر لثانا من كل ما يوجع فيه من اعتمال أو حركة، والرواية يحاول التفتيق في مكونات المكان بتفكيكه إلى جزئيات صغيرة. فتعنيات الرواية تعتمد أسلوب سرد يستخدم فيه الكاتب مجسات السمع والشم واللمس، وهي مجسات ذات فاعلية تأويلية تبدو لشدة استغراقها في الوصف التفصيلي أقرب إلى بحث في جغرافية هذه المدينة، ولكنه يختزل صور شخصياتها لكي تطابق النموذج النمطي للأبطال والصعاليك في المتخيل الشعبي. هذه الرواية تحار بين مزاجين أو وجهتين: مزاج بحثي يتوخى الدقة ومتمعة الاكتشاف ولا يعتمد على الذاكرة الشخصية فقط، بل الذاكرة المشاعة عن المدينة بأحاسيسها ونقل حضورها التاريخي، والمزاج الآخر الذي يمكن أن نلمس فيه خفة سياحية وطرافة. حرص الكاتب على أن يدهش القارئ بأعاجيب الحكايات وغرائب الحالات وإسرافه في المضى إلى العوالم السحرية، أضاع جانباً من الجهد المعرفي الذي بذله على امتداد صفحات طويلة. وفي هذه الرواية، على وجه الخصوص، نستطيع أن ندرّك أن الشكل الفني إن قصر عن استيعاب مادته يصبح عبثاً على المادة أو هو يحدث خللا في طريقة إبلاغ المعلومة. فالكاتب

أنها لا تأتي في سياق ينبو عن جو الرواية الزاخر بعالم فطري يحفل بالجمال والبساطة والانسياى. يمكن أن ندرك الجهد المعسرفى المبذول فى هذه الرواية التى ترقى إلى بحث سوسىولوجى دقيق فى طبيعة هذا المجتمع ومكوناته البشرية وطقوسه وعاداته وأمزجة أناسه، دون أن يهمل التفصيل الدقيق للطبيعة. وتشكل النماذج البشرية فى واقعيته المفردة أداة من أدوات القص الناجحة التى تختصر تاريخ منطقة تعيش مرحلة أقرب إلى البداوة، وتحاول الاحتفاظ بقيمتها الإنسانية داخل كيان مصغر من كردستان. والمؤلف مزج بين معرفته الشخصية بطبيعة مجتمعه والمرويات التاريخية والبحوث الأنثروبولوجية. فكانت ملامح الشخصيات بحضورها الإنسانى أشد قربا من الواقع دون إسقاط فكرى أو محاولة تقديمها ممثلة لنموذج أدبى جاهز. قادنا الكاتب كدليل إلى مجتمعه عبر تفهم عميق فى بساطته لأناس يبيتهم، وعبر محبة وحتين يمكن أن تلسمهما فى كل سطر كتبه.

إن أردنا أن نخرج من قراءتنا مجموعة منتقاه من الأعمال الروائية العراقية التى كتبت فى الخارج، باستنتاج مختصر، فلنا أن نقول إن تعدد نماذجها وصيغتها الفنية ومضامينها الاجتماعية، يشير إلى دخول الأدب العراقى المكتوب فى الغربة، مرحلة من مراحل نضجه الإبداعى، فالرواية بين أكثر الأجناس الأدبية التى تؤسس طرقا جديدة فى التفكيك، وتكشف أساليب مبتكرة للفهام مع حالة الوطن والمنفى. فهى حوار وإعادة اكتشاف للبيئات التى استوطنها العراقيون، وللوطن الذى غادروه مرغمين.

تسفيه عالم يخلط بين الواقع والخيال، فهى تشوّه نماذجها فى إظهارهم على هيئة كاريكاتور يتكرر فيه المجتمع والأفراد ليؤدوا أدوارا قرقوزية. إنها نوع من الكوميديا الشعبية التى لاندعنا ننزلق إلى الحزن أو التأسى على جهل الناس وقلة عقولهم. إن على القارئ أن يمنع نفسه عن التأمل فى مغزى الغفلة التى يعيشها أناس هذه المدينة، لأن الكاتب يتحرك فى فسحة من الحرية التى تمكنه من التهرب من منطق التبعية ضميريا والشعور بمسؤولية الحنين والمواطنة. فكرة البطولة الجماعية والفردية فى هذه الرواية هى الهدف الذى توجه الرواية سهام الهزء إليه وتعبث به، إنه يهجو أناس بلدته وعبرهم يهجو التاريخ العراقى مؤكدا مزاجا روائيا فيه الكثير من التفرد والخصوصية.

ويوجه زهدى الداودى فى روايته (أطول عام) ١٩٩٤ رسالة وفاء ومحبة إلى يبعته التى ابتعد عنها أكثر منذ ثلاثة عقود. وزهدى الداودى كاتب كردى له إصدارات منذ نهاية الخمسينيات، نشر مجموعات قصصية ورواية وبحوثا بالبرية والألمانية. وروايته هذه صارت باللغتين فى وقت واحد. يحكى الكاتب عن منطقة تمتد فى وادى كفران، أحد المعابر الجبلية التى تربط كردستان العراق بالموصل. وتتوضح قدرة هذه الرواية فى أن تنقل عبر وحدة بناء كلاسيكى مشماسك، طبيعة الحياة الجبلية فى تكونها الاجتماعى الأول، من مجموعة بدائية أقرب إلى حياة الترحال والبداوة، إلى مجتمع متوطن يمد صلاته مع المدينة الحديثة. ويدخل الكاتب إلى هذا العالم بعدة المتمكن من مادته فنيا ومعرفيا مع أن عربيته تخذله فى بعض المواقع، إلا

هوامش:

سوريا ولبنان والصين ورومانيا، واستقر أخيرا فى موسكو إلى أن توفى فى العام ١٩٩٠.

٤ - مقدمة مجموعة القصصية الثانية مولود آخر ١٩٥٧ التى نشرت دار الهدى طبعها الثانية، عند ١٩٨٤.

٥ - هنرى بيجسون، المادة والذاكرة، ت: أسد عربى درقازى، ص - ٨٥، منشورات وزارة الثقافة السورية ١٩٨٥.

٦ - إدوارد سعيد، صورة المشرق، ت: غسان غصن، المنفى الفكرى: مفردون وهامشون، ص ٥٧. دار النهار بيروت ١٩٩٦.

٧ - عبد الإله أحمد، الأدب القصصى فى العراق، الجزء الثانى، ص ٣٣

١ - يتفق مؤرخو الأدب فى العراق وبينهم على جواد الطاهر على أن أول المحاولات الروائية التى ظهرت فى العراق كانت لمحمود أحمد السيد، وفى المقدمة منها روايته جلال عمال الذى كتب المؤلف تحت عنوانها قصة عراقية موجزة ١٩١١ - ١٩٢٣.

٢ - جيون بيرجر وجهات فى النظر، ص ٨٥، ت: فواز طرابلسى، مركز الأبحاث والدراسات الانشراكية، قبرص ١٩٩٠.

٣ - عافى فرسان بعد أن رحل من العراق عام ١٩٥٥ فى بلدان مختلفة:

- ٧ — عبد الإله أحمد، الأدب القصصي في العراق، الجزء الثاني، ص: ٣٣
وزارة الإعلام العراقية — بغداد ١٩٧٧.
- ٨ — زهير شلبية: غائب طعمة فرمان، دراسة مقارنة في الرواية العراقية، ص
٧٠ دار الكتور الأدبية بيروت ١٩٧٦.
- ٩ — جمع زهير شلبية ٥٠ مقالا كان فرمان نشرها في الصحافة المصرية
واللبنانية والعراقية نهاية الأربعينيات وبداية الخمسينيات، وتدلل عناوينها
على انشغالات فرمان بالموضوع الأدبي والاجتماعي بالدرجة الأولى
والسياسي بالدرجة الثانية.
- ١٠ — محسن جاسم الموسوي، نزعة الخدالة في القصة العراقية، ص: ٣١،
المؤسسة العربية للدراسات والنشر، المكتبة العامة — المكتبة العلمية، بغداد
١٩٨٤.
- ١١ — جورج لوكاش، الرواية التاريخية، ت: صالح جواد، ص ١٧، دار
- الشؤون الثقافية — بغداد ١٩٨٦.
- ١٢ — فيصل دراج، «رواية عن الأسس.. رواية عن اليوم»، مجلة الشقافة
الجلدية، العدد ١١ السنة ١٩٨٧، ص ١٢٠.
- ١٣ — لقاء مع غالب فرمان أجريته هيئة تحرير مجلة الثقافة الجديدة نشرت تحت
عنوان «البدليات، التكوين، الفسفة»، العدد ١٨٩ السنة ١٩٨٧، ص:
١٠٨.
- ١٤ — جبرار جيت، خطاب الحكاية، يبحث في المنهج، ت: محمد متصم،
ع. حلي عبد الجليل الأردى، ص ٢٤٠، مطبعة النجاش الجنددة —
الدار البيضاء ١٩٩٦.
- ١٥ — ميخائيل باخجين، الخطاب الروائي، ت: محمد يراة، ص ١٣٠، دار
الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٨٧.



السيرة الذاتية وتعدد الأصوات

بطرس الحلاق*

١- السرد والزمن والموت

العمالان اللذان اخترعتهما - وهما (ذاكرة للنسيان)^(٢) لمحمود درويش و (حريق الأخيلة)^(٣) لإدوار الخراط - قيمة نموذجية؛ لأن معنهما منوط بالزمن والموت. فد (حريق الأخيلة)، الذي يجعل منه الرقم سبعة عالما شموليا مثاليا، مسكون بالموت، البادى فى زوال عوالم المؤلف الداخلية والخارجية، حيث يفتى لهباً لهذا الحريق كل ما يراه المؤلف - بل يحاول أن يراه - وكأنه لا يزال حياً، كيما يتسنى له أن يحتفظ بشظايا الماضى حية بحياة متوهجة.

أما (ذاكرة للنسيان) فيهيمن الموت عليها بقدر أكبر، إذ إنها فى الموت تجدد منبعها: إنها تنبثق من ذلك اليوم العصيب، يوم «هيروشيما الفلسطينية»، حيث يبدو الكاتب وكأنه يحيا موته الرشيك. يرتكز المؤلف على هذا اليوم ليحيط بموته الرمزي الأول، الخروج من فلسطين، وبجلوه الثقافية الضاربة فى التاريخ العربى، وليواجه أيضاً حياته ذاتها وموته من حيث هو فلسطينى وإنسان فحسب. لا يكتسب هذا

يتصدى الفيلسوف بول ريكور للبنيوية اللازمية فى النقد الأدبى، فيؤكد أولية الزمن الحاسمة، قائلاً إنه يجدر بنا «أن نعتبر السرد حارساً للزمن»^(١)، ومعتبراً أن كل سرد يهدف إلى «الانفتاح على معنى ما»، وذلك بتنسيقه الزمن الماضى وتأسيسه فعلاً فى زمن قادم وبمجاهاته ما هو «آخر الزمن»، أى الأبد والموت. فأساساً يهدف السرد إلى ترويض مكائد الزمن، مأساوية الزمن العابر. إن هذا المبدأ، البالغ الجلاء فى الحكايات التأسيسية كالتوراة والكتب المقدسة التى تنقصى مشكلة الأصول والأخلاق والموت، ينتظم بشكل واضح السيرة الذاتية، حيث يستبين الفنان معنى حياته ويؤسس مستقبله ويصارع موته الشخصى. من هذا المنظور يكتسب

* ناقد سورى. وقد كتب هذا المقال، فى أصله الأول، بالفرنسية. وينو كاتبه، مع الشكر، بترجمتى وليد الخشاب وجمال شحيد، اللتين استأنس بهما فى الصياغة النهائية للترجمة.

اللحظة الراهنة زمن الراوى بأكمله، بل أزمنته كافة، وتتعري كل الأبعاد التى تكونه، من البعد الأكثر حميمية إلى البعد الكونى الأشمل. فتصدهج، فى وعيه، الأصوات المعبرة عن هذه الأبعاد دفعة واحدة متزامنة. فلو استعمل الراوى وسيلة سينمائية لتسنى لنا أن نلتقط جميع هذه الأصوات من الوهلة الأولى. غير أنه يتوسل الكتابة، وهى خطية بالضرورة، ولذا لا تبلغنا هذه الأصوات إلا بالتوالى. بيد أن القارئ يشعر بأن تلك الأصوات كلها تندافع عجلت لتظهر بصورتها الطباعية. ألهمذا يجرى السرد دفقة واحدة عفية، بلا انقطاع، بلا عناوين فصول، دون ترك بياض فى نهاية الفصل للانتقال إلى الصفحة التالية، ما خلا تنفسا سريعا يأتى فى وقته - وأحيانا اعتباطا - يشير إليه مربع أسود من آن إلى الآخر؟

مع ذلك، ثمة موضوعة ذات حضور مهمين ترمز إلى تضافر هذه الأصوات - أو تعدديتها، حسب الاصطلاح^(٥) - ألا وهى موضوعة البحر، أو الماء/ الأنواء بشكل عام. ففى هذا النهار التشورى، يشكل الماء الحيز الوحيد حيث تدور الأحداث وتتحرك الكائنات والأشياء. الماء يقعم البشر والجماد، يملأ الهواء واليابسة والبحر، بحيث إنه يحو الحدود بين هذه العناصر. فيغدو كل شئ مائيا: القنابل والصخور والقطط والحيبية. وقد تنعكس الأمور فيتجلى الماء بصورة الجماد أو الهواء: «السما تنخفض كأنها سقف إسمتى يقع. البحر يتحول إلى يابسة ويقترب»^(٦). الماء يملأ الفضاء وكل ما يتحرك فيه، بل أكثر من ذلك: إنه يضبط الزمن ويهيمن عليه، إذ إن الزمان نفسه يصبح مكانا. فالؤلوف يضيف، بمثابة عنوان فرعى، الإشارة التالية: «الزمان: بيروت. المكان: يوم من أيام آب ١٩٨٢». يتجمد الزمن بصورة مكان ويميع المكان على صورة ماء. فيصبح الماء لا رحما أموميا فحسب بل سديما تشوريا (أبوكاليتيكيًا) يشير إلى نهاية عالم وولادة عالم آخر، ويحيل إلى ذلك السديم البدئى الذى يقال إنه أشرف على خلق الكون فى بداية الأزمنة، سديم يتضمن، بالقوة، كل ما سيبزغ إلى الوجود من كائنات وأشياء على نحو يكاد يكون تزامنيا. إنه حيز الأصول الأسطورى. فهل هنا يكمن السبب فى أن الراوى يشعر بأنه

العمل أبعاده الحقيقية إلا فى الضوء الباهر الذى يلقىءه دنو الموت على الحياة.

لا أسعى، فى إطار هذه الدراسة، إلى الإحاطة بجوانب هذين العملين الثرية كافة، بل أتقيد، عمدا، بجانبين مهمين يتعلقان بجماليات السرد. فأحاول أولا أن أبين، انطلاقا من مفهوم تعدد الأصوات، كيف قام الوعى الحاد بالموت بهيكلة العمل من داخله، أو بتعبير آخر: كيف انعكس هذا الوعى فى النسيج السردى. ثم أتناول الجانب الآخر المتعلق بالسيرة الذاتية.

٢- عالم محمود درويش

تعدد الأصوات

يتجلى عمل محمود درويش، للوهلة الأولى، وكأنه دراما قديمة حسب مفهوم المسرح الكلاسى الفرنسى فى القرن السابع عشر، إذ يبدو منصاعا لقانون الوحدات الثلاث: وحدة المكان ووحدة الزمان ووحدة الحدث. المكان: بيروت الغربية وقد أصبحت كلها مسرحا، حدود خطوط الحصار المحكم الذى ضربه الجيش الإسرائيلى. الزمان: يوم من أيام شهر آب/ أغسطس عام ١٩٨٢، تراكمت فيه أجسم الأحداث^(٧). الحدث: أعمال الكاتب وأقواله وأفكاره من الساعة الثالثة صباحا، أى منذ أخرجه من حلمه دوى القصف الإسرائيلى، وحتى الساعة العاشرة مساء، حيث عاد إلى نومه وحلمه بعد أن أمضى نهاره يجوب المدينة لمقابلة الناس والأماكن.

هنا ينتهى وجه الشبه بالدراما الكلاسيكية، إذ يفترقان فى الحكاية التى تتضمن، وفقا للمعايير الكلاسيكية، بداية وسيرورة ونهاية. هذا، إلا إذا اعتبرنا بمثابة حبكة ذلك الخيط الرفيع الذى ينظم السرد وينقل السارد - الشخصية (السارد البطل) من الرهبة أمام الموت إلى نوع من السلام الداخلى الذى يمثل الموت نفسه. بيد أن هذا الاعتبار لا يشكل إلا مقارنة ممكنة، ليست، على كل حال، بالأهم.

أحرى بنا أن نتكلم لا عن حبكة مفردة، بل عن مشكال من حبيكات، وبالأصح من إشكاليات تنبثق جميعها من لحظة حرجة واحدة، هى لحظة الاقتراب حسيا من الموت. فى هذه المواجهة يلتهب كل شئ، ماعدا الجوهرى. فيتكتف فى

بإقامتها مستقبلاً أصوات المناضلين من فلسطينيين وعرب ومتعددي الجنسيات، بيروت المتراجعة عن جساتها المتمثلة بأصوات المناضلين الذين هجروا النضال..

٣- ففة فلسطين، وتشمل: فلسطين - الذاكرة الكلية الحضور، فلسطين المناضلة (بمناضليها المثاليين الشجعان، وزعمائها الفلذين وكثيري الهفوات في آن، ومسؤوليها الماهرين في الحسابات والفش)، فلسطين التي لا تجد موقعها في لبنان، فلسطين التي يحلم بإقامتها، فلسطين التي تبدو وكأنها خسفت إلى غير رجعة.

٤- ففة العالم العربي، وتشمل الحكام الذين، شأن الكواسر، ينتظرون بلذة بالغة لحظة موت الضحية، الجماهير العاجزة التي صرفها القمع إلى اهتمامات يسيرة ككرة القدم والفيديو، تراثاً مزرباً ورعاً في آن.

٥- ففة الصهيونية وتشمل: الفكر العتيق المتشجر الذي ينفي كل ما هو آخر (بيجين، يهوه الأمر بإبادة أهل أريحا عن بكرة أبيهم، الإذاعة الرسمية..)، الوعي القلق الشجاع (مناضلو حركة السلام الآن، أورى أفئيرى)، الوعي المنديق بالذات.

٦- ففة العالم الخارجي، وتشمل: العقل السياسي الصلف الميكيفيلي الذي تعبر عنه مختلف الحكومات ولا سيما الحكومات الأمريكية، الوعي الشقي عند المتعجلين إلى إنهاء هذا المشهد المزعج بأي ثمن كان.

من المهم بمكان ألا تختزل هذه الأصوات المتعددة إلى تصرفات ومواقف فكرية، أو إلى حالات ذهنية يسردها الراوي ويعبر عنها بشكل مسرّح. إنها كلمات تعكس عوالم مرتبطة بشخصيات وجماعات، فهي أصوات بكل معنى الكلمة. ومع أنها لا تبلغ جميعها الدرجة نفسها من الاكتمال، فإنها تبقى مع ذلك أصواتاً حقيقية يثيرها إحداق الموت الفردي، أو تخيل إلى موت جماعي محتمل ومخشئ. أو بتعبير آخر، إن هذا العمل - حسب تعبير باحثين متحدثين عن دوستوفسكي - لا يبنّي وفق «وحدة وعي مفرد امتص ما عداه من أنواع الوعي وكأنها مجرد موضوعات، بل

فرد وحيد، في ذلك الصباح، شأن آدم في فجر الخليقة حين ولم تكن الخلودات قد تسمت بأسمائها»^(٧).

خرجت للشو فلم أعرف أين أنا. لم أعرف من أنا. لم أعرف ما اسمي ولا اسم هذا المكان. لم أعرف أن في وسعي أن أمتشق ضلعاً من ضلوعي لأجد فيه حواراً لهذا السكن المطلق. ما اسمي؟ من منائي؟ من سيسمى.. آدم..^(٨).

والنصان التراثيان اللذان يخطران بباله حينئذ ويدرجهما في سرده، يعززان تلك الفكرة. فهما يتحدثان عن الماء والخلق. يشهد نص ابن سيدة^(٩) على حضور الماء بشكل طاغ في المعجم التراثي العربي. أما النص الثاني فيتناول بالنقحة بنفسها الماء وخلق العالم^(١٠). وثمة أمر ذو دلالة: الماء والخلق يرتبطان ارتباطاً وثيقاً بالقلم، وهو أيضاً أداة خلق، بها يأتي إلى حيز الوجود عالم الراوي. يتم ذلك آن يدخل مصير الشعب الفلسطيني في لحظته الحرجة، في حالة مخاض.

تصنيف الأصوات

عديدة هي الأصوات المملعة في هذا العمل، وهي تخيل إلى عوالم فكرية وشعورية شديدة التباين. لكنها تمتاز أيضاً في كل عالم من هذه العوالم لتخلق كوكبة أخرى من الأصوات. وهكذا لا ترسخ تعددية الأصوات في فئات مختلفة فحسب، بل داخل كل ففة أيضاً. وسأقصر الحديث على ست فئات هي الأهم:

١- ففة الـ «أناء الساردة التي تشمل الصوت الراوي للأمور الأساسية المباشرة (جو المقهى، المرأة، الأصدقاء، الخوف..)، صوت الذاكرة (الزواج الأول عام ١٩٤٨ الذي عرف الراوي بلبنان للمرة الأولى، فترات السجن، الإقامة الجبرية، الحب الإشكالي المتبادل مع إسرائيليات، الخروج النهائي من البلاد..)، صوت المناضل، صوت الشاعر.

٢- ففة بيروت، وتنقسم إلى مدن عديدة: بيروت الجبانة المشحنة بأصوات الكتائبين، بيروت - الشعب المتمثلة بأصوات الشارع في المنطقة الغربية، بيروت المثالية التي تخلم

الانقراض الشام في طيات التاريخ. ينمكس هذا الموقف فى عنوان الكتاب نفسه، إذ يحار المرء إلى أى صوت ينسب: أ إلى صوت الراوى؟ فى هذه الحالة - كما يلاحظ صاحب الترجمة الإنجليزية فى مقدمته - يهدف العمل إلى تثبيت الأحداث المأساوية التى عاشها المؤلف، كى يتمكن من التحرر منها عن طريق النسيان. وقد يهدف أيضا إلى تثبيت ذاكرة جمعية، حكم عليها الكثيرون بالنسيان، فللحيلولة دون امحائها. أم يكون الصوت صدى لصوت آخر، هو صوت الصهيونية والعالم الخارجى، وكلاهما لا يتوقعان مستقبلا آخر سوى اختفاء فلسطين، التى لا تزال تتركهم؟ ىترك المؤلف السؤال معلقا ولا ينفى أى أفق محتمل. هذا هو تحديد معنى المأساوية التابعة من هذه الأصوات المختلفة التى يمج بها النص.

تعدد الأصوات والكرنفال

إن هذا الوضع الأقصى المتفجر المفتوح على الاحتمالات كافة استدعى، إذن، تعددية فى الأصوات متفجرة هى أيضا، ليس فقط عدديا وإنما أيضا فى نوعية الأساليب وفى الأنجاس الأدبية المستعملة. لكن هذه الكثرة فى الأشكال الأدبية أبعد ما تكون عن تحويل العمل إلى لوحة كولاج (قص ولصق)، بل تبرز تعددية صوتية عضوية، يدعمها أسلوبان آخران مرتبطان بالأدب الكرنفالى - وهو الأدب المتميز أصلا بتعدد الأصوات، على رأى باختين - يعتمدان على حيز الأجورا (Agora) والثنائية^(١٢).

يحيل حيز الأجورا إلى الأدب اليونانى الذى خلف عصر الملحمة، والذى كان يدور عادة فى مكان عام يسميه اليونان الأجورا (ما يقابل السوق/ الميدان)، وهو حيز جماعى مفتوح، يعبر الفرد فيه عن أكثر أحاسيسه جماعية على رأى ومسمع من الجميع، إذ لم يكن ثمة حاجز بين الفرد والجماعة ولا بين الفرد والطبيعة، بل كان يقوم بين الطرفين تلاكيم تام. فى عمل درويش، يتخذ الحيز شكلين متميزين. فإلى جانب الحيز الأسطورى الذى تكلمنا عنه أنفا والمرتبطة أساسا، على الأرجح، بصوت الأنا الساردة، يرتسم حيز آخر يتكشف عن روح الأجورا - وأقول روحية الأجورا لا إيديولوجيتها. فالأحداث كلها تقريبا، تدور فى أماكن عامة

كوحدة مكونة من تفاعلات بين عدة أنواع من الوعى لم يتحول أى منها موضوعا بالنسبة إلى الآخر^(١٣).

إذا كان صوت أنا الراوى يتميز بسهولة عن الأصوات الأخرى بفضل نبرته الغنائية وبسبب من المكافئة التى يحتلها الخطاب الإنشائى، فإن الأصوات الأخرى تظل مستقلة بذاتها. أية هذه الاستقلالية تميز الأساليب الخطابية والأنجاس الأدبية المستعملة. عند دوستوفسكى، المعلم البار فى تعدد الأصوات وفق باختين، يقوم هذا التعدد أساسا على استخدام الخطاب المنقول بأسلوب مباشر (الحوار)، وأحيانا على استخدام المذكرات (على سبيل المثال: حياة الناسك زوسيسما من خلال يوميات أليوشا، فى رواية «الإخوة كارامازوف»). أما درويش فيستعمل إلى جانب هذه الأساليب أساليب أخرى عديدة؛ إذ نجد إلى جانب الخطاب المنقول بأسلوب مباشر، أو غير مباشر، أو غير مباشر حر، وإلى جانب الخطاب المستقل أو المونولوج الداخلى، السرد والحلم واليوتريه والقصيدة والمقال الصحفى، وكذلك التناص عبر استشهادات مقتبسة من الكتاب المقدس (بعهديه القديم والجديد) ومن تفسير القرآن (نص ابن الأثير) ومن المؤرخين العرب والأجانب، ومن المذكرات (نص أسامة بن منقذ) ومن المعجميين (ابن سيدة) ومن الأدب العالمى (سرفانتيس) ومن أعمال الشاعر نفسه. ولا ننسى شكلا من التناص أكثر رهاقة مما ذكرنا، ألا وهو معارضة الكلاسيين من عرب وغيرهم. فهكذا، يتراءى من خلال يوتريه «الكعب العسالى» (ص ١٦٠) نص الجاحظ الشهير، «العصا»، ومن خلال الحلم الذى يظهر فيه عز الدين قلق (ص ١٩٨) يتراءى نص المعرى الشهير (رسالة الغفران)، ومن خلال وصف مفصول القنابل الانشطارية التى ألغهاها الجيش الإسرائيلى (ص ٩٨) يتراءى النص الإنجليزي الذى يعلن عن عودة ابن الإنسان وبعض فقرات من سفر «رؤيا يوحنا».

هذه الأساليب المتنوعة تمنح الأصوات استقلالية حقيقية، يتفاوت حجمها من حالة إلى أخرى. وأغلب الظن أن ذلك ما يضفى طابعا دامغا على مأساوية المصير الفلسطينى المحاصر فى إعصار الأصوات المتنافرة، حيث لا يبين أى مخرج مضمون العواقب، كما لا يتبقى أى مخرج، بما فيه

سرد يسوده الراوى - المؤلف؟ لكن قبل أن نجيب عن هذا السؤال الجوهري، علينا أن نستوضح جانباً آخر ذا طابع تاريخي. فالنقد الخارجى يبرز بعض الخلل فى النص: الأحداث المروية لم تتم، تاريخياً، فى اليوم نفسه (فمثلاً لم يتم تدمير عدة مباني بالقتال الانشطارية فى اليوم نفسه الذى استقبل فيه ياسر عرفات أورى أفئيرى فى قبوه). والواقع أن السرد يكثف بيوم واحد مجمل ما وقع من أحداث فى عدة أيام متقاربة. غير أن التنويه بذلك لا يؤدى إلى نتائج حاسمة، إذ من الممكن، مثلاً، عزو ذلك إلى وهن أصاب ذاكرة الراوى، واعتبار أن الأمانة التاريخية، لو اعتمدت، لما انتقصت شيئاً من بنية النص وبنائه. ولذا، فإننا نعتد فرضية منهجية تتجاوز هذا الخلل، الذى لا يلاحظه إلا المؤرخ، لننظر فى النقاط الأساسية عن كتب، فقد يعدل ذلك من مقارنتنا لجنس السيرة الذاتية كما يبدو فى طرح فيليب لوجون فى كتابه (ميثاق السيرة الذاتية)^(١٣)، الذى يعتبر، حتى اليوم، الدراسة الأشمل والأمتن فى هذا الميدان.

يميز لوجون، فى تحديده، هذا الجنس الأدبى، مستويين اثنين، أعرفهما بالمستوى المعنوى والمستوى الشكلى. يعتبر المستوى الأول أن مفهوم العقد الذى يعقده الكاتب مع القارئ هو أساسى. فوحده هذا العقد، المتمثل فى أغلب الأحيان بكلمة «سيرة ذاتية» المدرجة على الصفحة الأولى، يضى على العمل حكمه القانونى الذى يميزه عن النص التخيلى الذى قد يحقق مقتضيات المستوى الشكلى للسيرة الذاتية كافة دون أن يدخل فى خاتمتها. فإن لم يظهر هناك عقد صريح أو لم يكن هناك عقد على الإطلاق، وجب البحث عن توقيع بالاسم الشخصى، وينبئ أن يتطابق إذ ذاك اسم الراوى - الشخصية مع اسم المؤلف المدون فى الصفحة الأولى. فى العمل الذى تعرض له، حيث لا يقترح المؤلف أى عقد، نجد أن توقيع المؤلف واضح للعيان، إذ يستشهد الراوى - الشخصية بمقالات وقصائد ينسبها إلى نفسه مع أنها مقبسة من دواوين منشورة باسم محمود درويش^(١٤)، ومعترف له بها. كما أننا نلقى الراوى، أقله مرة، يسمي باسمه الشخصى، محمود، فى سياق لا يدع أى شك فى

كالمساحات والشوارع والمقاهى وردعات الفنادق الكبرى وأقبية المباني العامة، وكأنها تخلق بين مختلف الشخصوس تلاًوما تاماً، لا على الصعيد الإيديولوجى وتحليل الموقف السياسى، بل على صعيد الشغل الشاغل والسياق النفسى الناشئين عن الاجتياح، كما هى الحال فى جو الكرنفال الإغريقى، ولكن بالحفاظ على استقلالية الأصوات.

وكما فى الكرنفال، نجد الثنائية واختلاط الثورات. ففى خضم هذه المسألة التى تتحكم بمصير السارد ومصير الأفراد الآخرين وبمصير شعب بكامله، لا بل بمصير الحلم العربى بالتحديث، ينبثق من كل صوب التافه والفكه والسحرى. فالتافه يبلغ ذروته فى الكلام الشديد الإطناب عن إعداد القهوة، الذى يملأ الصفحات الأولى من النص. لا غرو أن السارد، حين يظل الحديث عن فن إعداد القهوة وعن نفسية من يعدّها وعن دوره فى حياته الشخصية، فإنه يهدف أولاً إلى تبليغ المعتدى المقتدر رسالة تحد. غير أن هذه الرسالة تتجلى بالتحديد فى الأهمية المعطاة للتافه. نجد هذا التافه أيضاً فى التشديد الذى يتغنى بالكعب العالى والمفحم فى غير موقعة. أما الفكه، فيبدو فى جلسات التسمية واختلاق الإشاعات، وفى وقائع عيد ميلاد الراوى الأربعين التى تشبه إلى حد ما طقس أضحية قديم (تقديم القرابين البشرية). أما السحرى فيملأ أرجاء النص: الحى الذى يفرغ من مكانه خوفاً من طرد ملغوم داخل سيارة وإذا باللغم فأر يقرض الحديد الصدئ، المسوولون فى منظمات فلسطينية الذين يحصون عدد شهدائهم ويبالغون فى العدد لرفع شأن منظماتهم تجاه المنظمات الأخرى، القشة البورجوازية الكتابية التى تسقط خيالات حبها لفرنسا على جندى إسرائيلى، شلومو، يتضح أنه بمعنى الأصل لا يفقه كلمة فرنسية واحدة ويبول كما يحلوه عند كل منعطف. كلها أساليب تنتمى إلى الكرنفال وتخلق إطاراً لتعدد الأصوات، إذ إن شبح الموت يغير المسابرة والكرنفالية.

السيرة الذاتية وتعدد الأصوات

هذه، إذن، عمل شديد الغنى بتعدد الأصوات، يوظف عدداً من الأساليب الإنشائية والأجناس الأدبية. فما موقعه من السيرة الذاتية، التى يفترض أنها تتجسد، بالثراث الغربى، فى

اسمه الكامل^(١٥). من الواضح، إذن، أن العقد المعنوي ملتزم به التزاما كاملا .

أما المستوى الشكلي فيثير مشاكل حقيقية. فلننظر في تحديد لوجون للسيرة الذاتية: «إنها سرد يستعيد ما مضى، نثرى، يدونه شخص واقعي عن وجوده الخاص، مركزا على حياته الفردية، لا سيما على تاريخ شخصيته». ثم يفصل القول فيضيف:

يعتمد التحديد على عناصر تتعلق بأربع مقولات مختلفة:

١- شكل الكلام .

(أ) سرد .

(ب) نثرى .

٢ - الموضوع المالح: حياة فرد، تاريخ شخصية.

٣ - وضع المؤلف: تماهى المؤلف (على أن

يحمل اسمه إلى شخص حقيقي) والراوى ..

٤ - موقف الراوى :

(أ) تماهى الراوى والشخصية الرئيسية.

(ب) منظور النص استعادي^(١٦) .

تطبق العناصر المذكورة على عمل درويش تماما، مع تحفظ واحد، يكمن في أنه لا يوجد تطابق كامل بينه وبين هذا التحديد. يبقى بينهما ما يشبه فجوة يتعذر ردمها. وهذه الفجوة بالذات هي موضوع تساؤلنا، إذ إنها تصل أساسا بنقطتين أساسيتين: شكل الكلام، ثم هوية الراوى والشخصية الرئيسية. فلو كانت مخالفة هذا العمل للتحديد المعطى، حول هاتين النقطتين، مخالفة تامة، لأنزل هذا العمل، وفق معايير لوجون، في خانة السيرة الذاتية الشعرية أو البروتية أو السيرة (البيوجرافيا)، غير أن هذه المخالفة نسبية في ما يخص النقطة الثانية وملتزمة في الأولى.

إن هذه المخالفة نسبية إلى حد كبير في ما يتعلق بتماهى الراوى والشخصية الرئيسية. صحيح أن الأحداث التي تكون الإطار الفد للحدث السردى لا تتحكم فيها على الإطلاق إرادة الراوى، إذ إنها منوطة مباشرة بقرارات المسؤولين الإسرائيليين والفلسطينيين، وبشكل غير مباشر باللعبة

الإقليمية والدولية. فليس للشخصية الساردة أى تحكم فعلى في مجرى الأمور كما هي. غير أنها لا تستسلم لهذه الأحداث بسلبية. بل إنها تنشط، وبشكل مكثف، على المستويين النفسى والرمزى، لتفرض ذاكرة وتفتح آفاقا وتبدل موقع الإشكال بحيث تؤمن لنفسها دورا ومكانة في هذا الخاضع عن عالم مرتقب، مع ما فيه من رهبة. ولكن لا يبدو أن الإشكال يكمن في هذه النقطة. بل في الطريقة التي يتصور فيها الراوى مكانه الشخصى. إذ إنه لا يتصوره على أنه فردى محض، بل يربط البعد الفردى بالبعد الجماعى ربطا محكما. فهو ليس فقط ذلك الفرد المهووس بذاتيته الفردية - مع أن هذا الجانب جلى في سرد ما مضى من حياته وفي القلق الذى يمتصه في اللحظة الراهنة - إنه مسكون أيضا بمصير شعب بل بمصير أمة. الواقع أن ما يثير الإشكال ويريك معيار السيرة الذاتية العادى يكمن في العلاقة فرد/جماعة. يجاوز هذا الأمر الميدان الأدبى وبضعنا تجاه مشكلة أنثروبولوجية خطيرة: هل الإنسان هو بالأحرى فردية متمايزة أم فردية تتأق الجماعى، لا سيما في اللحظات الحاسمة في تاريخ الشعوب؟ في صياغته للمعايير المؤسسة للسيرة الذاتية على نحو ملازم، يعتمد لوجون على ما أنتجه الغرب منذ قرنين، أى منذ أن اعتمدت الحدالة الغربية الفرد، الفاعل الفردى، محركا للتاريخ. فهل ينبغى، انطلاقا من هذا، تجاهل صيغ أخرى من الحدالة، تدرك الأمور بشكل مختلف، خاصة في اللحظات الحرجة من وجودها، وعلى الأخص عندما تجد نفسها مهددة بشكل من أشكال هذه الحدالة الغربية إياها؟ إن الرد على هذا السؤال بالإيجاب يؤدي إلى اعتماد التحديد الغربى للإنسان بشكل مطلق، وإلى اختزال عبقرية درويش التي يشكل البعد الفلسفى فيها جانبا أساسيا، وإلى بتر أدب السيرة الذاتية بترًا خطيرا. لا أجيء عن هذا السؤال الخطير، بل أكتفى الآن بطرحه.

أما الخروج الثانى عن المؤلف فيتعلق بشكل الكلام. فبدل السرد النثرى الخالص، نجد هنا خليطا من الأجناس، يسيطر عليها السرد في المحصلة، حتى إن استعار من الشعر بعض رجعاته. فهذه الأجناس التي فصلناها أعلاه لا تشكل كيانات مستقلة تشبه قطع كولاج، بل تندمج في السرد

والشباب. ويعرض له أن يعترف بمشروعه صراحة، بتأكيد ديمومة هذا الماضي:

لم يكن هذا الماضي جميلاً. بل هو جميل الآن، مازال وسيظل. إنه مائل، لم ينقص... كم من مرة خرجت لكم قائلًا: يا ناس، هذا كله ليس الماضي، بل الآن. لكنكم أفسرُ التواريخ^(١٨).

وفي سبيل هذا الغرض يستعمل حيلًا وأساليب متعددة.

أولى هذه الحيل لعبة الرياضيات. فها عدد الفصول المعبر عن الكمال - وهو الرقم ٧ - يحيل إلى عالم مثالي، أي إلى عالم لا ينال منه الزمن العابر. أما القياس الذي يقى به عدد صفحات كل فصل، بحيث تبلغ حوالي الثلاثين في كل مرة، فيستحضر كمال النظام والعقلانية الذي تحكّم قديمًا في العمارة والنحت عند الإغريق فحماهما من شر فتك الإله كرونوس (وكذلك فعل القراصنة). إنها بنية رياضية، واعية ولإدائية بجلاء، تضمن اللازمية. وذلك مما يتيح للراوى أن يذرع السنين والعقود، ذهابًا وإيابًا، دون مجازفة وكأنه في عالم مكتمل مغلق.

وثمة حيلة أخرى: استعمال التمارى (من: مرآة) الخادع للبصر. وتتخذ هذه الحيلة عدة أشكال أخص منها اثنين بالذكر. أولهما ذلك التساؤل البريء الساذج الذي كثيرا ما يتكرر بعد استدعاء الذكريات: ألا أمارس التوهم في نقلى لهذا الحدث؟^(١٩) ثم تلك الصورة الرائعة التي يتبدى فيها الراوى على شكل بجمة عجوز تحلق فوق المياه وتتماهى فيها وترى في أعماقها هيكلها العظمى العتيق^(٢٠). أهو ميت فى هذه البيئة المائية التي تحافظ عليه حتى بعد الموت؟ أهو حى، وإن تشنج كسميت، فى ذلك العنصر الهوائى؟ المهم هو الحفاظ على الحياة، وإن عن طريق توهمها.

حيلة أخيرة: التوهج الشعري. توهج يصرح به العنوان نفسه، «حريق»، ويستمر طوال النص بفضل كتابة متوترة،

لتمنحه أبعادا أخرى ولتضفى عليه سمة جماعية متشظية يفرضها الدنو الحسى من الموت. وذلك أيضا لا يتفق والمعايير التى يستخلصها لوجون، غير أنه لا يمسح مشروع السيرة الذاتية، بل على العكس. أيجوز لنا، والحالة هذه، أن نحمد شكل السيرة الذاتية فى قالب محدد، فيما نحن نطالب للجنس الروائى، وإليه تمت السيرة الذاتية بنسب، بإمكان ألا يثبت ويستقر فى شكل محدد؟ هنا أيضا أكتفى بطرح السؤال.

ختاما مؤقتا لهذه المشكلة، أشير إلى أن التناقض بين العمل المدروس والسيرة الذاتية، ضمن الفرضية المنهجية المطروحة آنفا، يكمن بالتحديد فى تعدد الأصوات. ذلك أن العنصرين اللذين يخرقان نظام السيرة الذاتية - وهما الشكل الأدبى وتماهى الراوى مع الشخصية الرئيسية - يشكلان العنصرين الأساسيين فى تعدد الأصوات. فهل السيرة الذاتية وتعدد الأصوات ينقض كل منهما الآخر؟

٣- عالم إدوار الخراط

إن عمل إدوار الخراط المرتبط ارتباطا وثيقا بالموت، وتعدد الأصوات يطرح مشكلة السيرة الذاتية من وجهة نظر مخالفة لوجهة نظر محمود درويش، لكنها لا تقل عنها أهمية.

مصارعة الموت

إن الموت طاغى الحضور فى هذا العمل، وإن كان أقل مشهدية مما هو عليه عند درويش. ففى كل فصل تصادف جشة على الأقل: صديق يتوفى فى سن مبكرة (كامل الصاوى، الفصل الأول)، صداقة تقضى نجها لأسباب تافهة (رفيق راقم، الفصل ١)، غياب وجه أثر فى طفولة الراوى تأثيرا بالغا (بنى سالم، ناظر المدرسة، الفصل ٥)، تلاشى إحساس كان قويا فى الماضى، أو حيز مدينة أو ريف انطويا إلى الأبد^(٢١). ويقوم مشروع العمل بأكمله على إقصاء شر هذا الموت أو تدجينه، على الأقل. فحيث تقوم مجموعة من النصوص، التى تحمل نغمة السيرة الذاتية، برصد تلاشى الماضى رصدا موضوعيا إلى حد ما وتسعى إلى استخلاص العبر للأجيال القادمة، أو إلى تدوين تاريخ ما، يكرس الخراط جهده - بعيدا عن كل ادعاء علمى أو إيديولوجى - للحفاظ على هذه الشعلة التى ألهمت حياته، لاسيما فى سنى الطفولة

تقابلا بين أنا الراوى - المؤلف وأنا الراوى - الشخصية المتكلم عنها، أو بين الراوى الذى يسرد والراوى الذى يعلق على السرد. وهكذا يظهر ازدواج صوتى آخر على المستوى الإنشائى.

تتجسد هذه الأصوات، كما عند درويش، فى أساليب وأجناس أدبية متنوعة: السرد، الخطاب، الرسالة، اليوميات الحميمة، التناسل... وإن طغى عليها صوت الأنا الراوى المتأجج. إلا أنها تعبأ لمقاومة الموت، بينما يكمن فيها نفسها، عند درويش، خطر الموت هذا.

السيرة الذاتية وعبر النوعية

بالرغم من وجود عناصر سير ذاتية واضحة، فإن الخراط يقترح على القارئ عقدا روائيا صريحا يفصح عنه فى الصفحة الأولى ثم يؤكد الراوى فى متن النص: «ولست هذه سيرة ذاتية، بمعنى ما، وإنما أريدها أن تكون رواية، يعنى» (حريق، ص ٢٦).

فعمد أن صاغ فريدريش فون شليجل، الممثل العلم للمدرسة «يناء» الرومانسية، مبدأ الشهير - إن الرواية لا تزال فى صيرورة، وجوهرها الحميم يقضى ألا تكون إلا فى صيرورة لا نهاية لها، دون أن تتكون أبدا (٢٢) - لم يعد أحد يدعى وضع قانون للرواية. فالخراط، إذن، مطلق اليدى فى ارتداد أشكال روائية جديدة، وهو لا يحرم نفسه من ذلك، منذ ما يقارب ثلاثين سنة. ولكن من حقنا أن نتساءل عن خلفية رؤيته أو، فى ما يتعلق بهذا العمل، عن الإيهام الروائى المتعمد.

إن قارنا هذا النص بالتعريف الشكلى الذى يقدمه لوجون للسيرة الذاتية، لاحظنا أن فيه عنصرين شاذين. فمن جهة، هناك الطابع التخيلى فى بعض الرسائل - خاصة تلك التى يوجهها وفيق الراوى الإنشائى إلى صنوه، الراوى المخبر عنه. فهذه الرسائل أكثر واقعية من الرسائل الحقيقية، ويمكن أن تندرج فى إطار سيرة ذاتية حقيقية. ولكن هناك، من جهة أخرى، ذلك الخطاب الإنشائى، الذى يقابل السرد، ويشغل حيزا من النص مهما نسبيا. يمثل هذا العنصر دورا أساسيا فى تشكيل واضح عن عقد السيرة الذاتية. ولكن لماذا

متحفزة على الدوام، ذات غنائية حادة وإن تحامت الرومانسية. شعرية تعزها رمزية بلغت كمالها من خلال أعماله السابقة، تشمل آلهة المصريين والبجعة وراما (٢١) دائما وأبدا. ودون أن أتوقف عند التحليل النفسى للعناصر الأولية، على طريقة باشلار، يلفت انتباهي وجود متزامن ومتواتر لعنصرين نقيضين، هما النار والماء. إن تزواج النقيضين يحافظ على الحياة حتى فى الموت. ألا يبدو هذان العنصران فى نظرة الراوى كما فى نظرة الآخر إليه، ذلك الآخر الحاضر بشكل واضح فى النص؟

التحكم بالتعددية الصوتية

بالرغم من أن التعددية الصوتية أقل منها صراحة هنا منها عند درويش، فإنها تبقى عنصرا يحور هذا النص فى صراعه ضد الموت. أكثر الأصوات وضوحا هى الأصوات التراسلية وأصوات الأنا الإنشائية التى تقابل الأنا الخبرية. المجموعة الأولى واضحة بيّنة، إنها ترتبط بمختلف الرسائل، حقيقية كانت أو متخيلة، التى تعبر عن رؤى، أو أقله مواقف، متباينة. إلا أننا نلفت الانتباه إلى هذه الازدواجية المرتبطة بصوت وفيق، التى تجل أيضا إلى لعبة التمازى المشار إليها سابقا. ورفيق هذا صديق يرسل الراوى الذى تشير القرائن إلى أنه المؤلف - الراوى، ومن هذه القرائن: أشخاص بعينهم (سامى، جمال شحيد...) أو تفاصيل معروفة فى حياته، أو أعماله الأدبية المنشورة. بيد أن هناك شكا يحوم حول هدية ذلك الذى يرسل رفيق راقم، المرسومة ملاحه بوضوح فى الفصل الأول. إلا أن وفيق هذا يزدوج فجأة ويبدو وكأنه يتماهى مع الراوى نفسه. وفيق، والحالة هذه، هو نفسه وهو آخر، وذلك الآخر قد يحيل إلى أكثر من شخص، فيما وفيق نفسه قد يحيل إلى الراوى السارد قصته أو إلى شخصية الراوى (التاريخية) المسرود عنها. أمى الدائرة تكتمل وتنلق أم هى لعبة التمازى التى تمتد إلى ما لا نهاية؟ يصرح النص بهذه اللعبة أحيانا حين يتساءل الراوى حول هذه الرسائل: «أكتبها، أو تكتب لى؟» (حريق، ص ١٦٠).

أما المجموعة الثانية من الأصوات الصريحة، فتبتدى على المستوى الطباعى (بين البنطين السميك والرفيع) مما يقيم

شمل في حينه الواقعية والفانتازستيك والرمزية والنفسانية، باعتبار لغة تخالها كلاسية بينما هي تنعج بتراكيب نحوية تخالف القوانين وقد قاده هذا المنطق فيما بعد إلى المزج بين السرد وقصيدة الشعر، مما أدى به مثلاً إلى إنشاء أشكال من الزمنية السردية، لم يوهبها جيران جينيت، وهو المرجع المأذون في هذه القضية^(٢٤). وهذا الهاجس نفسه هو الذي حدا به في الفترة نفسها إلى الإشادة بالقصة الشعرية عند متنصر القفاش وبكتابة بدر الديب. والأغلب أن في رغبته بكسر الأنجناس الكلاسيكية ويخلق هذا النوع «العابر للأنجناس» ما يفسر إلى درجة كبيرة طابع العمل الذي نخله. مرتبط الفرس هنا أيضاً هو التجديد وإبداع سيرة ذاتية مغايرة، إن لم تكن رواية مغايرة.

٤- خاصة

انطلاقاً من عمل محمود درويش الذي تتحمل فيه التعددية الصوتية، طرحنا تساؤلين، الأول يتعلق بمضمون لا يخلو من مسحة أشروبولوجية: هل العلاقة بين الفردي والجماعي، وهي علاقة يستحيل أن تتشابه في مختلف الثقافات وعبر العصور كافة، قد اتخذت شكلاً ثابتاً على نحو نهائي انطلاقاً من الحدالة الأدبية الأوروبية؟ أما الثاني فمرتبط بالتقنية الشكلية: هل السرد القصصي هو الجنس الوحيد الملائم للسيرة الذاتية؟ ثم تراقد التساؤلان في طرح قضية أشمل حول التنافر بين تعدد الأصوات والسيرة الذاتية. وأما انطلاقاً من عمل إدوار الخراط، فقد انعقد الإشكال حول رفض السيرة الذاتية، وبشكل أعم رفض كل جنس أدبي يقنن. ولكن ما يوضح في كلا الحالتين، وبغض النظر عن القيمة الأدبية للعاملين المذكورين، هي إرادة الإبداع وشق مسارات جديدة، استناداً إلى اختبار الموت اختصاراً احتدامياً. بهذا يرقى كاتبنا إلى مستوى العالمية. واللافت للانتباه هو أن هذه المحاولة تصدر عن كاتبين لا أصعب من ترجمة أعمالهما. وقلق آية على أن بلوغ العالمية لا يقوم على الإطلاق بالتكرار للذات أو بتقليد الآخرين، فعل القردة. لا يبلغ المرء العالمية إلا انطلاقاً من موقعه الخاص، أي من الخصوصية. بذلك يقوم محمود درويش وإدوار الخراط شهيدين على حيوية الأدب العربي المعاصر.

حرص إدوار الخراط على أن يضيف هذا التصريح المباشر (بأسلوب إنشائي) حول العقد، إلى نص يقوم بذاته دون تعليق؟ ولماذا فرض العقد الروائي، في حين كان باستطاعته أن يتركه مبهم المعالم، أو أن يقترح عقداً أقل تحديداً، كان يضع مثلاً نص، محاولة...؟

عن هذه التساؤلات، أفرح إجابتين تتفاوتان في القيمة؛ الأولى أقل أهمية وترتبط بميدان علم النفس. فقد يكون الخراط، مزاجاً وإقافة، من الحياء بحيث إنه يحجم عن أن يتخذ من تاريخه الحميم الخاص موصراً محورياً لنصه. ولذلك يلجأ إلى حيلة تخوله أن يكشف من حياته ما حلا له، دون أن يعطى الانطباع أنه يعثرى للقارئ. فالقضية هنا لا تتعلق بالعلاقة فرد/ جماعة (كما عند درويش) بل بالعلاقة جوانية / برانية.

أما الإجابة الثانية، وهي الأهم، فذات طابع أدبي. إذ إنها تكشف اللثام عن موقف أساسي لديه، نستطيع تلسمه في القسم الأكبر من أعماله الأدبية. فممنذ «رامة والتين» الصادر عام ١٩٧٩، بدأ الخراط يخلط الأوراق، فترك ناشره يقترح على القارئ عقداً روائياً لعمل كان هو ليعتبره مجموعة قصصية. وليس بالإمكان قبول العذر الذي تدرج به آنذاك لتبرير هذا التناقض قائلاً إن ما حدث هو سوء تفاهم بينه وبين الناشر، فلو كان الأمر كذلك فعلاً، لما أعاد الكرة.

الواقع أن الخراط يهجم بكتابة مختلفة عن الشائع، ومنشغل بما يسميه هو نفسه الكتابة عبر النوعية^(٢٥). وللتبسيط، لنقل إنها الكتابة النقيض لكتابة محفوظ. ليس بمعنى أنه يحاول التصدي لذلك الفنان الكبير، وبعد أن بسط ظله، بل إنه لا يعدو أن يؤكد عالمه الخاص، الذي بدأت ترسم ملامحه، على كل حال، في مجموعاته القصصية الأولى التي صدرت قبل أن يصبح محفوظ ما هو عليه، بسنين طويلة. كان هاجسه أن يجاوز الكتابة الواقعية التي كانت تظني على الرواية العربية، لبحث عن شكل يعبر عن تعقيد عالم متشظّ وعن الذاتية الخلاقة. وهذا، على الأرجح، ما دفعه مبكراً إلى المزج بين الأنجناس الأدبية، وهو مزج

هوامش:

- ١ - راجع كتابه، الزمن والسرد، جزء ٣، در سوي، باريس، ١٩٨٥، ص ٤٣٥
- Paul Ricœur: Temps et Récit 111, Paris, Seuil, 1985.
- رني كتابه من النص إلى الفعل، محاولات في التأويل.
- Du texte à l'action, Essais d'herméneutique 11, Paris, Seuil, coll. Esprit, 1986.
- يوضح المؤلف: «إن فرضيتي الأساسية في هذا الصدد هي التالية: إن الطابع المشترك في التجربة الإنسانية، وهو طابع يسمه ويفصله ويوضحه فعل السرد بأنكاله كافة، إنما هو طابع زمني».
- ٢ - نجل إلى الطبعة الأولى الصادرة عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧. ولها ترجمتان فرنسية وإنجليزية هما:
- Une mémoire pour l'oubli, Paris, Actes Sud, 1994, traduit par Y. Gonzalez - Quijano et F. Mardam Bey.
- Memory for forgetfulness, Beirut, August, 1982, Berkeley, University of California Press, 1995, by Ibrahim Muhawwa.
- ٣ - منشورات دار المستقبل، العقالة، الإسكندرية، ١٩٩٤.
- ٤ - كل الإشارات تدل على أن اليوم المعنى هو يوم ٤ آب/ أغسطس.
- ٥ - كان ميخائيل باختين أول من صاغ واستخدم هذا المفهوم، polyphonie، الذي يعبّر عنه أحياناً بكلمة «التشافية الصوتية» (dialogisme) وأحياناً أخرى بكلمة «التانوية الصوتية» (héterologie).
- راجع كتابه المترجم إلى الفرنسية تحت عنوان، Esthétique et théorie du roman (Paris Gallimard, 1978) راجع أيضاً كتاب تودوروف T. Todorov: Mikhail Bakhtine et le principe dialogique, Paris, Seuil, 1981.
- ٦ - راجع: فاكورة للنسيان، ص ١٥.
- ٧ - راجع الفصل الأول من سفر التكوين، في العهد القديم من الكتاب المقدس.
- ٨ - فاكورة للنسيان، ص ٥٤٤.
- ٩ - المرجع نفسه، ص ٤٦. ابن سيده معجمي أندلسي من القرن الحادي عشر الميلادي.
- ١٠ - المرجع نفسه، ص ٥٤. والنص لابن الأثير، المؤرخ المعروف الذي عاش في القرن الثاني عشر ميلادي. وهو مقتبس من الكامل في التاريخ، ويشير إلى نظرية شيقة عن خلق العالم، انطلاقاً من المقرولات القرآنية.
- ١١ - انظر شعيرة دوستوفسكي لبختين، ص ٤٨ من الترجمة الفرنسية: Mikhail Bakhtine: La Poétique de Dostoievski, Paris, Seuil, 1970.
- ١٢ - انظر دراسة باختين عن أشكال الزمن والزمكانية في الرواية، وهو فصل من جمالية الرواية ونظريتها، ودراسته الأخرى خصائص التأليف والنسج

- الأدبي في أعمال دوستوفسكي، وهو فصل من شعيرة دوستوفسكي، ثم كتابه أعمال فرانسوا رابليه والثقافة الشعبية في العصر الوسيط وفي عصر النهضة. - M. Bakhtine: "Formes du temps et du chronotope dans le roman", in Esthétique et théorie du roman. "Les particularités de composition et de genre dans les oeuvres de Dostoievski, in La Poétique de Dostoievski: L'oeuvre de Francois Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance, Paris, Gallimard 1970.
- Philippe Lejeune, Le Pacte autobiographique: العنوان القرني: ١٣ Paris, Seuil, 1975
- ١٤ - راجع: فاكورة .. ص ٧٤، ٨٠، ١٨٠، ١٩١.
- ١٥ - راجع السؤال الذي يوجهه إلى محمود، الراوي، شخص عن موضوع البحر في إحدى قصائده، ص ٢٢٤.
- ١٦ - راجع الكتاب المذكور في الإشارة رقم ١٣، ص ١٤.
- ١٧ - هذه الأمكنة تملأ جنبات الكتاب، إلا أن حضور الإسكندرية، كما عهدها الراوي سابقاً، يظني على ما سواه.
- ١٨ - راجع: حويق، ص ٢٦ ويمكن أيضاً مراجعة مقاطع شبيهة في ص ١٢٨، ١٥١، ١٦٠.
- ١٩ - هذه مقاطع نموذجية: «لأن ذلك كله من محض خيالي والتباسي ذكريراتي وتخليط أوهامي؟» (ص ٤٥) «وأخوتني الذاكرة لم تصوري لي خيالاتي شيئاً أكثر واقعية من أي واقع فعلي، لم أن هذا ما حدث فعلاً؟» (ص ٩١).
- ٢٠ - راجع: حويق، ص ١٦٩.
- ٢١ - رامة والتين هو عنوان رواية الخراط الأولى. ولم تكف هذه الشخصية عن معاودة الظهور في أعماله اللاحقة.
- ٢٢ - راجع كتاب المطلق الأدبي، نظرية الأدب في الرومانسية الألمانية، ص ١١٢.
- Philippe Lacoue - Labarthe et Jean - Louis Nancy: L'absolu littéraire, théorie de la littérature du romantisme allemand, Paris, Seuil, 1978.
- ٢٣ - راجع كتابه، الكتابة عبر النوعية، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٤.
- ٢٤ - خاصة في عمله: خطاب السرد و خطاب السرد الجديد.
- Gérard Genette: Le discours du récit, in Figures : 111, Paris, Seuil, 1972: et Nouveau discours du récit, Paris, Seuil, 1983.

الرواية المغربية: وضع الهوية فى العلاقة مع «الآخر»

أحمد الدينى*

١ - الغرب مجدداً للرواية والهوية

فى المسار الذى قطعه الكاتب المغربى (الروائى)، سواء على مستوى تبلور تيمة خطابه أو البناء الجمالى للنتاج الروائى على العموم، نجد الغرب أو «الآخر» بالصيغة التى انتشرت مع العروى^(١)، يفوز بحصة معتبرة. إنه حضور يهيمن على الأدب العربى بصورة عامة، وينهض قاعدة لمحاولات التجديد الأولى. ونحن نعتبر أن الاتصال مع الغرب قد أثر بقوة على عدد من الكتاب العرب فى السياق الشامل للمثاقفة^(٢)، دك، بطبيعة الحال، من التأثيرات الجوهرية التى أحدثتها المدينة الغربية منذ العقود الأخيرة إلى القرن التاسع عشر^(٣).

ويعلن تاريخنا الأدبى اعترافه الكامل بهذا التأثير، وعلى سبيل المثال ما ذكرته فاطمة موسى من أن اتصال الكاتب

* جامعة الحسن الثانى، المغرب.

العربى بالغرب فى مطلع هذا القرن هو ما سينير أمامه الطريق ويدفعه إلى الوعى بهويته العربية، وبالتالي سيحثه على خلق عالم خصوصى عبر الأشكال السردية الحديثة. أى الرواية والقصة القصيرة^(٤). ونشير الباحثة نفسها إلى أن إقامة «هيكل» فى الخارج هى التى كانت وراء رواية (زينب) بينما سيختتم «توفيق الحكيم» تجربته فى فرنسا، فيكتب (عودة الروح) ١٩٣٣ و(عصفور من الشرق) ١٩٣٨. وهو ما ينطبق، عندها، أيضاً، على يحيى حقى، فى العقد الأربىينى بكتابته (قنديل أم هاشم) ١٩٤٤، وعلى الطيب صالح فى العقد الستينى مع روايته الشهيرة (موسم الهجرة إلى الشمال) ١٩٦٧^(٥).

أما الأدب العربى فى بلدان المغرب الكبير، فقد كان بدوره منجذباً إلى العلاقة مع الغرب، وذلك منذ العقد الثلاثينى. ونحن هنا لا نرجع، فقط، إلى وجوه التحول المباشر أو غير المباشر التى نجمت عن الفعل الاستعمارى مع

عند عبدالمجيد بن جلون في سيرته الذاتية (في الطفولة) التي رسمت لنا طفولة مقسمة بين مدينتين (لندن وفاس) متعارضتين أشد التعارض. غير أنه، وبعد هذا الرائد في جنسه، ومع روايات أخرى أو روايات سير ذاتية اتخذ حضور الغرب موقعا جوهريا، ومرتبطا في آن بنوع من البحث في تطوير الكتابة السردية ولنهج الواقعية. ونحن هنا نفكر، على الخصوص، في محمد زفزاف وعبدالله العروى. وباستقصائنا للرؤية التي شكلها عن الغرب، أو فهمها منه، كما تستخلص من عملين أساسيين من أعمالهما، فإننا نرغب، كذلك، في استكشاف النقاط الحاسمة في تطور الكتابة الروائية لهذا الأدب، التي ساهمت في رسم نهج الواقعية طيلة الحقبة المؤدية إلى العقد الثمانيني حين ستعرف هذه الكتابة ما نحبه منطقيا نوعيا.

٢ - زفزاف، الانتقال من المعتقد إلى الجمالية

١ - ٢

من القصة القصيرة إلى كتابة الرواية عمق محمد زفزاف تجرية تمتد جذورها إلى المحاولات الأولى الرصينة للكتابة السردية في أدب المغرب. فبوصفه قاصا كان من القلائل الذين وفروا لهذا النوع، في أدبنا، انسجام التركيب، والموضوع الملائم، والتقنيات الفنية الحديثة. والواقعية عند هذا الكاتب لا تشيد من مجرد اختيار تيمة اجتماعية أو حول تعليق على أوضاع من طراز اجتماعي. إنها مركزة أوليا إلى الانطباع الذي يصدره الواقع والمعيش عنهما، بالانطلاق من الخصوصى لا النمطى، أو بالأحرى باتباع نهج يقدم النمطى متفردا. وليس أقدر على ذلك من سرد يهتم بالداخل والصور الذاتية. فانتلاقا من اللحظة التي لم يعد فيها الكاتب مقتصرًا على معاناة المعطى المباشر، وبحساب فهمه بأن الالتزام المطلوب منه من وسط سوسيوثقافي مشبع بمفاهيم دوجمائية إنما يقود إلى استلاب الأدبي لأهداف سياسية، عندئذ سيتبلور التزامه في صورة وعى عميق بالطابع التركيبى للأوضاع الممكن معالجتها. والحدود بين متاعب الحياة المادية والحرز الداخلى تصبح حتما شفافة، مرجعة بذلك الصورة الواحدة إلى أوجه متكاثرة، متعددة الدلالات، بهذا يتقدم الذاتي على النمط الثقافى (Le Conventionnel)، دون التقيص منه كليًا، إذ يبقى عموما معلمة الدلالة الشاملة

ما ترتب عنه، ولا إلى استخدام أو تقليد بعض الصور، والصيغ الثقافية أو الجمالية لمعارضة كتابة تقليدية استغدت روافدها. فلقد تجلّى التأثير، أيضا، في كون هذا الأدب قد انكب على الغرب بوصفه موضوعا محمدا للاستقصاء وليس لمجرد التلميح، وهذا ما تتوقف عنده رواية الكاتب التونسي على الدوعاجي (١٩٠٩ - ١٩٤٩) (جولة بين حانات البحر الأبيض المتوسط)^(١)، هذه الرواية التي تتأسس تدريجيا بربط العلاقة مع «الأخر» وفق رؤية خصوصية.

والحق إن إلصاق الجنس الأدبي بهذا الكتاب ليس إلا تعمية، إذ إنها - الرواية - حسب مؤلفها لا تتغنى أكثر من وصف ما وقعت عليه العين وهي تتنقل بين مرامي البحر الأبيض المتوسط، وما استراح فيه الكاتب من مقاهٍ وحانات^(٢)، فضلا عن أن الرواية حسب الناشر بقيت غير مكتملة^(٣). ما يهم هو طبيعة الرحلة إلى الغرب الذي هو موضوع افتتاح، والرؤية المبشورة في النص. إن الخطيبى الذى يعتبر «جولة» بمثابة أول رواية في المغرب العربى يرى أنها تعبر عن رؤية الغرب على أنه امرأة. فالدوعاجي «يجسّن» رؤيته الغرب والشرق معا، محتفظا للأول بالمادية وللثانى بالروحانية^(٤). فعلا، إن ما كان يراه الدوعاجي في تجواله من مدينة «نيس» إلى «نابولي»، ومن «أثينا» إلى «إسطنبول»، يبرزه بصورة جنسية أو تحت صفات أنوثية، وهكذا فإن «نيس» مثلا هي «مدينة الحب الشيطاني، مدينة للمتعة»^(٥). ووهج المقارنة بين الشرق والغرب يظهر قارا في هيئة معارضة بين سماتها الخصوصية.

وعموما، فإن جميع الروائيين العرب الذين انجذبوا إلى الغرب بلوروا الرؤية ذاتها. الدوعاجي التونسي، والمصريون: يحيى حقي، توفيق الحكيم، طه حسين، والبناني سهيل إدريس، والسوداني الطيب صالح، وصولا، إلى المغربى، محمد زفزاف. كل منهم، على طريقته، قدم صورة خصوصية لعالم أغراه. وتصب الصور مجتمعة على الأغلب في رافد مشترك، أى في «جنسة» المرئى بوصفه وسيطاً لتفجير المكبوت وإخراق «التابو» (المحرمات).

ولا يقل حضور تيمة الغرب في الكتابة الروائية المغربية عما هي عليه الحال في المشرق، وهو ما ظهر في مرحلة أولى

نفسى/ عالم من العرب/ من الجبال والخرائط، آه يا
إلاهي/ لأستطيع أن أتكلم»^(١٤). إنها الرغبة فى الكلام
والفتح، للخروج من عالم «هؤلاء العرب». لم تظهر شخصية
ثانوية سبق لها أن عاشت فى أوروبا لتترونا، فى صورة تعليق،
بأسباب الانزعاج، مشجعة الشخصية الرئيسية على السفر:

.. إننا محظوظون فى أوروبا أكثر مما نحن عليه هنا
فى الدار البيضاء... هنا تسيرنا أقلية بيضاء من
المغامرين والقوادين والبعثى نسلهم، فينبون
الشركات ويستثمرون الأموال، ويطردوننا من
المقاهى والمراقص... وهكذا فلا مكان لك أوى
هنا فى هذه المدينة الكبيرة إلا إذا كنت ذا بشرة
بيضاء وتكلم الفرنسية بطلاقة الباريسيين.. وإذا
استجدت بشرطى ضربك على رأسك وقادك إلى
المركز حيث تشم رائحة الوسخ والقذارة.. إننى لا
أقبل وظيفة هنا فى الدار البيضاء، حتى لو
تقاضيت ألف درهم. لأننى هنا أشعر بأن
إنسانيتى مفقودة، ولكن هناك تستطيع أن تصير
ما شئت. وهناك، لك أن تشاء أو لا تشاء. ولا
أحد يشاء فى مكانك مثلما هو الشأن هنا...
اكتشفت بالحدس فقط، عندما وقفت فى
البوليغار بطنجة، أن تلك الأرضى التى تظهر لى
عن قرب وراء البحر الأزرق هى عالم مسحور
رائع... قضيت هناك أربع سنوات وعشت مثلما
يعيش الملوك والأباطرة... أربع سنوات لم أشتغل،
كنت أكل وأشرب وأرندى أفخر الثياب وأكسج
أجمل النساء»^(١٥).

من هذه الفقرة يمكن استخلاص الحوافز التى دفعت
بطل زفراف - ربما الكاتب نفسه - لخوض البحر نحو
الغرب، هذا العبور من محيط سوسيوثقافى إلى آخر، وهى
التي نلخصها فى الآتى:

— أوروبا معادل للحظ الحسن.

— فى المغرب أقلية من «البيض»^(١٦) تستلوى على كل
الامتيازات.

— اللغة الفرنسية هى مفتاح النجاح.

للنص. إن لم نقل عمادها فيما يتوصل الذاتى إلى إيلاخ
رسالة، قوله ما بين السطور خالفاً بذلك بعد واقعية جديدة.

وبانتقاله من القصة القصيرة إلى الرواية يحذو «زفراف»
حذو سابقين له، كأنما يؤكد أن تعلم السرد المختضب هو
اختبار ضرورى إن لم يكن حتمياً، أحياناً، يسبق كتابة
الرواية، بمعناها الصحيح. على أن ما يتميز به هذا الانتقال
عند زفراف كونه يتحقق بإبراز الأنا الفردى كصيغة فى توسع
قياساً بالصيغة الأخرى، المحتركة عموماً والمثلة فى التبنى
التام للتيمة الاجتماعية. وبالإمكان رصد انتقال مماثل عند
مبارك ربيع، وهو ما ظهر لنا ذا دلالة أكبر عند زفراف، ذلك
أن روايته الأولى (المرأة والوردة)^(١٧) تكشف عن قضاء آخر
غير ذلك الموصوف عادة فى الكتابة الروائية لأدب المغرب. إنه
قضاء الغرب الذى حام حوله كل الكتاب المغاربة وهم
يحاولون السيطرة على تقنيات السرد، والذى يشغل مكانة
مهمة لا فى النقاش الثقافى لبلدان المغرب العربى الباحثة عن
هوية جديدة، وحسب، بل أيضاً، فى سلوك ووعى الأفراد،
وهو ما يعمل الكاتب على نقله إلى عالمه الأدبى.

٢-٢

باختلاف عن الحوافز الثقافية مثل التى أُنْجِبت الكتاب
الشهير للطنجةطاوى^(١٨). فإن محمد زفراف يعيد ربط الصلة
مع التقليد الذى دشنته التونسي على الدواعجى ثلاثين سنة
قبله بفسره إلى الغرب جسداً وكتابة. صحيح أن التعاهى فى
(جولة بين البحر الأبيض المتوسط) - كاملاً بين السرد
والشخصية، وهو ما يصرح به الكاتب مباشرة فى قوله «قررت
كتابة هذه الرحلة التى قمت بها خلال صيف
١٩٩٣»^(١٩). عند خلفه المغربى يصبح التخيل هو قطب
العمل واضعاً فى الصدارة شخصية (= بطلاً) فى رحلة
استكشافية للغرب، وهو ما يمنع وجود تشابهات عديدة بين
السارد وموضوع سرد تقرب محكى الرواية من الرواية
السيرفانية، وهو ما لن يفرتنا التوقف عنده فى حينه.

٢-٢-٢

تستهل (المرأة والوردة) بمقطع شعى من طراز قصيدة
النثر يعلن الأسباب التى دعت بطل زفراف للقيام برحلته من
طنجة إلى أسبانيا، أى من الجنوب نحو الشمال.. «بينى وبين

- في أوروبا كل شيء، مباح، كل شيء في متناول اليد، والإنسان سيد نفسه.

- أوروبا عالم فائن ورائع.

- أوروبا عالم مثالي حيث جميع المتع الحسية ملبأة.

هذه إجمالات مجموعة «البراديجمات» التي تتوالى بشبات عبر الرواية كلها، نسمعها محكية ومنطوقة في الحوار كما يستعيدنها المونولوج الداخلي. وهي منذ البداية تمثل المغناطيس الذي سيجذب البطل إلى عالم المغامرة مفتتنا بإغراءات محاربه، وقاطعا الخطوة الأولى بعبور مضيق جبل طارق للتنزل في أرض إسبانيا، أو ليس من هنا يبدأ الغرب، الأرض الموعودة؟! .

وإذا كان الدوعاجي قد اختار التنقل بين عدة مواعين غربية، أو بالأحرى حاناتها وملاهيها، فإن زفراف قصد مكانا واحدا هو مدينة «طورمولينس» (Torremolinos)، المصططاف الشهير بساحل «الكوسطا ديل صول» الإسباني، حيث يتوافد الأوروبيون صيفا من كل مكان. هنا القضاء هو المرأة التي يفترض أن تعكس صورا شديدة التعارض مع الأرض الموعودة، أرض الوطن الأم (= المغرب).

٢-٢-٢

إنما قبل هذا، ما الذي يحكيه المؤلف؟ وهل من هدف وراء السفر؟ وما هوية بطله؟ من البداية لابد أن نشير إلى أن ليس ثمة كثير مما يمكن اختصاره، لا بسبب ندرة المعلومات التي يحملها السرد، ولكن لأن المؤلف يبتني حكيه في حركة دائرية يقع البطل محمد - وهو اسم المؤلف أيضا - في قلبها. فكل شيء حوله، من كائنات وأشياء تلتقي وتفرق لتجدد اللقاء وسط هذا القضاء المعبود ومصدر الإحباط في آن. فبين التجول في الشوارع، والاستحمام بالليل والنهار، والاستراحات في باحات المقاهي للتطلع في وجوه المارة والتلذذ بأجساد النساء، والانتقال إلى سهرات راقصة، بين هذه الأجواء المختلفة يعتقد محمد أنه غزا حقا «الأرض الموعودة». إن هذا الإيقاع الذي يستأنف يوميا تتخلله لحظات يهيمن فيها شعور الإحباط نتيجة ما يحس به البطل من تعارض بين معيش السفر وهويته الحقيقية.

ولعل الكاتب، وعيا منه بمحذور وقوع قصته في رتبة مسار شخصي ونمطي، لا يخلو من فولكلورية، سيختار لكسر حلقة الدائرة لإدخال حكاية بوليسية أبطالها محمد دائما، ثم جورج وآلان. وهما فرنسيان متسكمان جاءا إلى «طورمولينس» بحثا عن المغامرة، وخلافا لمحمد فإن الجنوب بغيتهما، وطنجة ما يجذبهما، يذهبان إليها لجلب عشبة الحشيش للائجار بها في أوروبا. ما نهاية هذه المغامرة؟ فالرواية تنتهي بمحاكمة حلمية وكافكاوية ينصبها البطل نفسه من أجل تبرير فعله والتنفيس أكثر ضد كل القيم التي تخفقه، مدركا أن خلاصه لن يأتيه إلا من الغرب، أي من «سوز» الدنماركية.

أجل، إن الأمر يتعلق بسوز، فيما الباحث ليس سوى جملة متقلبات عابرة، إن حبل الحكاية منسوج بالعلاقة الجنسية التي تربط محمد بسوز، الفتاة الدنماركية التي التقاها في المصططاف الإسباني، وحولت العلاقة التي حققت له الإشباع الجنسي إلى مناسبة لتفجير المكبوت بما جعله يتصور أنه يقتص من الحياة كلها. وهذه الحكاية مسرودة على مستويين: مستوى اللقاء العابر والطبيعي بين رجل وامرأة، من جهة، ومستوى المقارنة التي تقيم التعارض بين عالمين، من جهة ثانية:

وهكذا، فلسوز، رائحة متميزة لا كباقي روائع النساء. تتسرب هذه الرائحة بليونة... حيوية، منعشة، دافئة، مثل المطلق^(١٧)؛

جلست سوز إلى جانبي فوق السرير. كنت ما أزال عاريا وقد أغلقت زجاج النافذة. أحكمت الستارة السوداء. حاولت سوز عبثا أن تقنعني بفتح النافذة. قلت إن الناس مجتمعون وإن ذلك غير ممكن. قالت: لا يهم، قلت: كلا. شيء مهم...^(١٨)

مثل هذه الوضعية تكشف عما هو أكبر من وجود تباعد في المبادئ الأخلاقية إذ إننا إزاء رؤيتين للعالم متعارضتين كلياً:

كل شيء في هذه اللحظة [مع سوز] له وجود ضروري. أشعر بالتناقض في كل شيء لا بالتناقض.

أما ابن لاشئ ابن لأحد... فإنه فى حالة الانهزام والسقوط ليس أمامه سوى المضى فى طريق الانهزام والسقوط من جديد^(٢٢).

٢-٣-

يبد أن القيمة الرئيسية التى يتبأر حولها الخطاب وموقع البطل ترجع أساسا إلى الحرية والتفتح ، إلى سلطة تحقيق الذات والتحرر من إكراهات الماضى والجنوب . وهى قيمة مرتبطة على الدوام فى رعى بطلنا وسلوكه بإمكان إرضاء الرغبة الجنسية إلى الدرجة التى تصبح معها الحرية مرادفا للجنس، وهما معا يمثلان الوجه والقفى لعالم معبود، أى للغرب مطلقا. والقفرات المالية لها أيضا دلالة فى هذا المعنى:

وضعت سوز كل جسدها الآن تحت تصرفى شعرت بالدفء والحرارة وكل شئ. وأيضا، الحرارة، المطلق، وكل شئ^(٢٣) ، «والتسبة لى، الشئ الأساسى والضرورى حتى فى أدنى مراحل الإنسان الحيوانية هو أن أكل وأشرب. أتزود بطاقات حرارة تجعلنى أرى العالم بوضوح، لا من وراء ستر الضباب»^(٢٤) ، «صممتا بهدوء [بعد فعل الجنس مع سوز]، شعرتنا بالأمن فى العالم. كان العالم كبيرا لكنه صغير تحت ملكتنا. على الأقل، تحت ملكى الخاص. يمكننى أن أذهب أينما أشاء وأحل أينما أشاء... فلا أحد ولاشئ يمنعنى. هذه إحدى اللحظات التى أشعر فيها بالرهبة وتتباطأ أنفاسى، تصير رتيبة.. أعترف لنفسى أنها صارت حرة.. تعيش حرية مطلقة عفوية. تتضخم حريتها وتتمزق فى الوقت الذى تسقط فيه كل العراقل التى نماها الماضى، ولولدتها تجارب بسيطة ومعقدة فى نفس الوقت^(٢٥).

على أن جسنة الرؤية للغرب عند زفواف لاتأخذ بندا أحاديا، لا سيما أن البطل الذى يشخصها يتعرض خلال السرد لتحولات مستمرة، رغم أن مثاله لايتزحج. من المفيد فى هذا الصدد أن نسجل أن إحدى الخصائص الجوهرية

شعرت أن سوز، لا كأية امرأة أخرى، تعرف كيف تساهم فى إعطاء العالم الحنان والعذوبة والتناغم. وعلى العكس فبعض الناس اللاتى عرفتهن، كن يجعلن العالم يكشر فى وجهى وأشعر بخوف ورهاب^(٢٦).

وبصرف النظر عن سوز، فإن المقارنة والتعارض بين الشمال والجنوب يتحولان تدريجيا إلى تيمة مستقلة، فمع كل صورة مرئية فى «طورمولينس» تمة أخرى تقيض لها، مكروهة، فى مسقط الرأس. فالتاجر المتخمة بالمواد الغذائية تحيل محمد إلى سنوات الفقر، «فى سنوات معينة كنا نعانى من الجوع الشديد والفقر». قيل إذ ذاك إن العالم كله كان يجتاز أزمة اقتصادية - غير أنه فى حقيقة الأمر لم يكن العالم هو الذى يجتاز هذه الأزمة - ولكن - العائلة - عائلتى أنا - لذلك كان أبى يعود بأى شئ يستطيع أن يملأ البطن حتى ولو كان يراز بعض الحيوانات^(٢٧). التجول فى الشاطئ، الهواء والرمل، كذلك تتحول إلى عناصر للمواجهة بين عالمين:

مشيتنا دون أن نتكلم. شعرت أن الرمل تحت قدمى لايشبه رمل شواطئ الوطن. حتى الهواء كان غريبا إلى حد الجنون. حتى حركات انخفاض وصعود الرتمين فى القفص الصدرى تغيرت، صارت ذات نسق آخر حتى. فى السابق كان كل شئ رتيبا. كنت أشم الهواء وأشعر بقيسود حديدية تكبلنى «الآن، ورغم الخوف الهائل يخفى وراء أحلامى، شعرت بالحرية»^(٢٨).

فى كل لحظة ينبس الإحساس بالإحباط فى قلب وسط الرفاء، ويعجز محمد عن الإفلات من ضغط مقارنة معيشه، مع معيش الآخرين المقابلين له فى العالم الذى ارتحل إليه، خاصة آلان، المفلس مثله، لكن مع الفارق؛ ذلك «أن طفلا صغيرا منبهذا فى حى فقير من أحياء ملكة النمل السعيدة، لايشبه بأية حال طفلا يشتغل أبوه صحفيا فى «الكنار أنشبه»:

ابن صحفى مهمما يكن لا يستطيع أن يعيش مثلما عاش ابن لأحد.. ابن لاشئ. ابن نفسه.

«الشيء الأساسي والضروري... هو أن أكل وأشرب. أتزوّد بطاقات حرارية تجعلني أرى العالم بوضوح، لا من وراء ستر الضباب. ضباب الجوع والبؤس»^(٢٨)، «ولكنني متأكد أنني لا أملك شيئا سوى عضو متدل أنهكته حرب الاستنزاف من أجل لقمة العيش»^(٢٩): «الآن فكرت في شيء كل واحد مثلي مهاجر، سائح، أو لص، أو لوطي/ أنا مهاجر، نفسيا وكل شيء...»^(٣٠).

ومن المؤكد أن هذا الطائر المهاجر، وهو ينظر إلى جسده التحيل في الشاطئ، يعد عن نفسه كل خجل، فهو يعرف نفسه، من البداية، كالآتي: «لم أكن معطوبا جسديا، بل نفسيا»^(٣١). ولا عجب إذا كان اكتشاف هويته سيتجلى أيضا بتعابير مجازية:

«الحلم أو اليقظة عندى سيان»^(٣٢)، «الوهم هو ديني، والصمت هو ديني»^(٣٣)، «يحصل لى ألاأفارق بين الحلم واليقظة. ولا أعلم إذا كان ذلك شيئا مهما أم لا. وأتساءل: ما هو المهم في حياتي؟ لا أعلم. إنني أعيش لأنني هكذا. بلا فلسفة. وقد تكون اللامبالاة طابع تفكيرى. لكننى لا أعى شيئا سوى دفء العالم أحيانا»^(٣٤).

إنه «مشقف أولا قبل أن أصبح مهربا. إنى مشقف بـالس»^(٣٥)، «هذهى هو أن أكتشف حياتى على طريقي»^(٣٦). كل هذه الخصائص الملونة تتعثر في النص تثير، سطحا وعمقا، سمات شخصية إشكالية يعطى مسازها للرواية دلالة جوهرية.

وأخيرا، هل اكتشاف الشمال، ورفض الأنا الجماعى (فى البلد الأصلي) لصالح الأنا الأجنبى، والغزو للغرب (سوز) قادر على دفع الرحلة إلى القطيعة، إلى نقطة اللاعودة؟ هل هى قادرة جميعها حقا على إقناعه بالانقطاع عن جذوره؟ وهل الغرب يمثل فعلا البديل المنشود؟ أثناء نوم محمد إلى جانب سوز يسمعه فى الحلم تقترح عليه الزواج:

لهذه الرواية هى كشافة المونولوج الداخلى، الوسيلة التى يشتغل بها، وهى الشخصية بمعدى عن رتابة مجرى الحديث فى الحكى. وإن كان محمد لايفلت أية فرصة ليعبر عن افتتانه بكل ما له صلة بمجتمع الاستهلاك الغربى والقيم المضمره فيه. ويسهل علينا مهامته بجيل الكاتب زفاف، أو على الأقل بقسم تمثيلى فيه، متيق من عهد الاستقلال، المحيط فى مطامحه، والموضوع فى متعطف ثقافتين، ثقافة أقرب إلى الماضى لانتزاع ممارستها الإيديولوجية والسياسية سوى هامش ضيق لتفتح الفرد، وأخرى - رغم ما تثيره من حذر لواء الاستعمار - فتحت الأذهان على طراز حياة جديد، وشكلت قلب جاذبية تولد عنه تجليات سوسيو - ثقافية مختلفة. على أن هذا التماهى لن يذهب بنا بعيدا، إذ ربما يثر ما هو متفرد فى رواية، فى كتابة سردية تنبذ فعل إعادة إنتاج الواقع وقد تجاوزته بحكمها فى أدائها ونهاية مقاربتها للقضاء السوسيويشرى. إن زفاف، قاصا أو روائيا، من النزعة التيسيطية وحس البدهة اللذين قد يهددان بالسطحية مصير الشخصيات - وربما شخصيته هو - ذلك أن الافتتان بالغرب لايمكن أن يقوم بمفرده عمادا لعمل روائى كما هو الشأن فى جولات الدواعجى أو عند سهيل إدريس نفسه الذى لا يبحث بطله فى (الحى اللاتينى)^(٣٧) فى النهاية، وعبر سفره إلى فرنسا، سوى عن التصالح مع تقاليد بلده.

٢-٤-

تعتمد المرأة (الوردة) بناء تدريجيا فى تقديم شخصية محمد. فإذا رأيناها فى الفصول مقتننا بالاستعراض الجنسى الصيفى الذى تمنحه «طورمولينس»، رمزاً للغرب كله، على غرار «نيس» الموصوفة من قبل الدواعجى بكونها مدينة الشباب الذهبى، والعذوبة والحب الشيطاني^(٣٨)، فإننا سنراه لاحقا، وحين سينطفئ عطشه مؤقتا، يعيد النظر فى علاقته، بالمحيط الأجنبى بنبذة تشكيكية، واستفهام تشاؤمى منطوقا من مسألة الهوية الفردية، عبورا بإعادة النظر فى هوية الآخرين، هؤلاء الذين جاء لمقابلتهم، ومنتفيا فى آخر المطاف، إلى مصير ما هو بالمصير، مفتوح على المجهول.

ونحن إن افترضنا السؤال التالى: من هو محمد؟ جاعنا الجواب بطريقة صريحة، وبالنسجام مع وضع الشخصية فى القصة، على سبيل المثال نورد الآتى:

عبر الآخر. وهو ما يعنى أنه يجب أن نضيف إلى هذين الفضاءين فضاءً ثالثاً هو هذا المكان الخصوصى للوثر السيكولوجى، الثقافى والتاريخى، الذى يتولد من داخله وعى جديد. وإذن، فالغرب أبعد من أن يمنع الخلاص لمن يستنتج، وهو يتفحص الوجوه أمامه، أنهم ينتمون إلى تاريخ ومنطقة غربيين عنه.

إن الرحلة إلى الضفة الأخرى للمتوسط، كما هى مشخصة فى الرواية، تعد، أيضاً، مناسبة للاتقال من مستوى للتعبير إلى آخر، نعى إلى نهج السيرة الذاتية، رغم غياب المؤثرات الأصلية الخاصة بهذا الجنس^(٤١). رغم ذلك توجد بعض العلامات التى تسمح لنا بإخضاع المحكى لقراءة سير ذاتية، مع العلم أن استعمال ضمير المتكلم أداة لنقل الخطاب لا يمكن أن يعد وحده الدعامة الكبرى فى هذا المجال^(٤٢)، إنما لأشئ يمنعنا من التشكيك فى هذا السارد المخطوط بموقعه الرئيسى، فى شأن إخفاء أو كشف بعض المعلومات المتصلة بالمؤلف^(٤٣). نفى المحاكمة التى ينصبها البطل وهما لنفسه يقدم لنا - ربما عمداً - معلومات تؤهل لتعرف هوية المؤلف: سنة الميلاد ومكانه، المهنة وبعض الإشارات عن وضعيته الاجتماعية. وإنه لرمز ذو دلالة أن نلاحظ أن هذه الجذابة الوصفية تعود لتتكرر فى روايات لاحقة لزفراف، خاصة فى (أرضة وجدران)^(٤٤)، و(الأفنى والبحر)^(٤٥) و(الشعلب الذى يظهر ويختفى)^(٤٦). فى مجموع هذه الأعمال يتماهى السارد كلية مع الفاعل الرئيسى فى القصة، وهو لا يحتل حقاً الموقع المنوط به، أى موقع الشخصية المتخيلة التى دورها سرد الحكاية. علينا إحصاء العلامات التالية: طقولة مدسوجة بالحرمان، انعدام العطف والحنان، مجرى حياة متردية مادياً وسيكولوجياً وثقافياً، ورفض للنظام الاجتماعى والسياسى القائم، الملائم لأقلية من المخطوطين، هذه العلامات القاصرة كلها التى تطبع شخصيات روايات الكاتب مستوحاة من حياته نفسها. ونحن لو تساهلنا فى عدم إظهار ضمير المتكلم السير ذاتى أمكننا القول بأن زفراف قد نقل سيرته إلى مركبة التخييل الروائى دون أن يتخطى، من أجل ذلك، أو يضحى بما هو من صميم هذا النوع من السرد. إن إقراراً من هذا القبيل، ينهض من جانبنا على

«فكرت ملياً - يا إلهى! ما هذه الحيرة والعطالة فى دماغى. إن ساعة الاختيار قد حلت. ما هى إلا فرصة تتاح فى العمر كله. أنا؟ من أى جنس أنا؟ عربى. ما لكل العرب تتحقق فرص مثل هذه»^(٣٧). وبالفعل، فإن الاختيار صعب، فقتل الماضى يبقى رازحاً لحد التشویش على صورة الحاضر:

حركت قدمى وتذكرت كل ماضى السبىء الذى عشته واحداً مثل الملايين فى قرى قدرة منتشرة فى جبال الأطلس أو جبال الريف أو سهول الشاوية أو صحراء طنطان المترامية. وتذكرت صوت آلامى الكثيرة التى قصمت ظهري الضعيف^(٣٨).

وفى المقهى، وهو يتطلع إلى وجوه المتجولين، وبرفته جورج وآلان، يلح فى هذا المعنى: «وبديهي أننى لست وسطهم فى هذه الظروف الحرجة التى أعانى منها فى العمق. العمق الذى لا يدركه أحد غيرى»^(٣٩). والشئ نفسه بالنسبة إلى القادمين والرائحين أمامه، ذلك أن «وؤوسهم فى الأغلب الأعم شقراء وسخائهم تختلف عن سحتتى. وجوه يبدو عليها أنها من تاريخ غير تاريخى، ومن منطقة مهما قيل فهى ليست منطقتى»^(٤٠).

٣-٢

ماذا يبقى من الغرب إذن؟ وماذا يبقى من رواية العلاقة مع الغرب هى مدماكها؟ ولأى مصير سيؤول محمد، الطائر المهاجر المعذب بتعاسة أصوله، الذى لا يجلب له السفر إلى الأرض الموعودة الخلاص المنشود؟

فى سبيل الإجابة عن هذه الأسئلة نجتذا مدعويين إلى مزيد من توسيع الدلالة التى يأخذها «الآخر» فى علاقته مع «الأناء» فى (المرأة والورد) بأى أن نقرأ هذا النص من زوايا مختلفة، وننطق، ما أمكن، المسكوت عنه فى خطابه. بعبارة أخرى، إذا كانت رواية زفراف تندرج فى نوع التقليد الروائى الثقافى العربى، الذاهب من اكتشاف الضغاف الأخرى للمتوسط بإعلان إعجاب لامشروط للمدينة الغربية، مع إعادة النظر فى مكونات الهوية الوطنية، فإن هذه الرواية هى، أيضاً، نتاج مظهر آخر للمشاقة حين تبين أن اكتشاف الذات يمر

كان الواحد ينوب أحيانا عن الآخر، فيوسع القارئ دون صعوبة تذكر تحديد موقع كل منهما. أما الخطاب الروائي، فهو يتناسل من الحركة الداخلية تنشطها الأفعال والأجواء الشعرية للقرءاء. وهو ما يفيد، بتعبير آخر، أن التيمة أو الرؤية المستثمرة في الرواية تزدهر في تركيب العناصر التي يضعها المؤلف في خدمة حكيه، عناصر من طراز تقني (تكنيكي)، وأسلوبى ودلالي^(٤٧).

لايفوتنا أخيرا التنبيه إلى أن علاقة المؤلف بالغرب توجد، أيضا، على مستوى التعلم الثقافي والأدبي، إذ بإمكاننا ملاحظة مدى تمثله جمالية الرواية الحديثة، والفرنسية منها خاصة، وهو ما يسمح لنا باستخلاص أن العلاقة مع الغرب على الأقل من خلال العمل المدرس، تتجلى في صورة تركيب بين قيم معتقدة وأخرى استيطيقية. وقد كان من السهل على بعضهم - وأنا منهم - إدانة (المرأة والوردة) لدى صدورهما، والتسرع إلى رجمها بالاستلاب^(٤٨)، غير أن ما فاتنا هو أن الحادثة في الرواية أو أى شكل من أشكال التعبير والفكر، لا يمكن بلوغها بإقامة التناظر بين القيم التقليدية والأشكال الحديثة.

ينخرط بطل محمد زفزاف في مصير شخصي، ويتصرف كما يحلوه ضد جميع ضغوط محيطه. صحيح تماما أنه لا يستطيع شيئا كثيرا ضد أسباب إحباطه، ولكن هذا بالذات هو ما يوجب إحساسه بفرديته، وهي قيمة جديدة من قيم الواقعية الجديدة. وما هو ذا، في نهاية المطاف، يعود إلى نقطة الانطلاق، ولا يملك إلا أن يرسل نداء حاراً إلى سوز. «أحبك وأحب الدانمارك. أنتظر دائما أن تنقذني. أحبك...»^(٤٩)، مدركا أن لا سوز، ولا الغرب هما ما يمثلان خلاصه الحقيقي.

٣ - لحباي: الحقيقة الفلسفية على محك القيمة الفنية

١-٣

إذا كان بطل زفزاف، كما عرفه بنفسه، هو ذلك المشفق الصعلوك، ابن نفسه، ودون روابط حقيقية تشده إلى نظام يبنده ميمما شطر الغرب بلا عقد، فإن بطل محمد عزيز لحباي مشفق بدوره، بل إنه حاصل على دبلوم في

فرضيتين: الأولى فحواها أن الفضاء الأجنبي الذي تدور فيه تكوينات الرواية يسمح، بحكم مغايته، بفتح الفرد، وبمكثته من التنفيس عما هو مكبوت لديه عادة، إذن، بتصنيفه الحساب مع ماضيه بانتهاج خطاب ملائم للنسبة الذاتية وقريب من التجربة الأوتوبوجرافية. فيما تعتمد الفرضية الثانية ربط عمل زفزاف بالتحول النسبي في الكتابة الروائية بأدب المغرب، للثقل باحتشام من سرد ذي طابع موضوعي، ملتفت أساسا إلى الخارج، إلى حكي بديل يمتع جوهره من التجربة الفردية للمؤلف. وهو لعمري توجه سيتأكد بكيفية ملحوظة خلال سنوات العقد الثماني عينا منعظا دالا في إنتاج الرواية عندنا. كيفما كان الأمر، وسواء تعلق الأمر بـ «أنا» سير ذاتي، أو بخطاب شخصية مندمجة كلياً في وضع الرواية، فإن رواية زفزاف الأولى، والأكثر تمثيلية لديه، لكونها ستتحول إلى منجم لأعماله اللاحقة، تتميز بتطور نوعي لتقنية السرد، ولأسلوب الكاتب الذي يعرف كيف يصف، ويصنع الشخصية، ويقدمها في طرح دلالة النص.

٤-٢

أجل، إن الكتابة السردية في روايات زفزاف لم تستوعب الواقعية بوصفها مضمونا أو رسالة يبنى توصيلها استجابة لحاجة مطلوبة، بل إنها علاوة على ذلك، بنت عالمها، وبلورت رؤيتها، وصاغت معانيها متكئة أساسا، على أدوات هي بنت التخيل الأدبي. وبإمكاننا الوقوف عند هذه الخاصية إذا ما عالجتنا إسهام هذا الكاتب في باب القصة القصيرة، كيف أمكنه نمذجة فيتها قالباً وتقنية متجها بها في أفق التضج الحقيقي. صحيح أن القص القصير والرواية يتمايزان في خصائصهما، إلا أن التقنية ذاتها لا تتبدل، لا سيما إن أخذنا في الاعتبار طابع اقتضاب روايات زفزاف، فهو - على الرغم من توفره على فضاء نصي مفتوح تؤهله الرواية عادة - حريص حرصا ملحوظا على التشذيب إلى أقصى حد، وأطراح التفاصيل الفائضة والثالفة، كل عبارة في السرد لها وظيفة حاسمة سواء للوصف أو الفعل أو تطور الشخصية، ومن جانب آخر، يجدر بنا أن نسجل أنه مع وجود التقاطع أو التماثل بين المؤلف والسارد والبطل، كما سبق التنويه، فإن أدوار السارد والبطل قل أن تثير أى خلط. فإذا

وإشكالاتها، يدرجها في إطار اهتمامات ومطامح جيل الاستقلال مباشرة. لابد من أخذ هذا بعين الاعتبار دون أن ننسى بأن قسما من هذا الجيل قد تأثر عميقا بالثقافة الغربية إلى حد أن هذه العلاقة الضمنية التي يقيمها بطل لحيايى بالعالم الخارجى، المتروك خلفه، وإن كان يسكن كل فكره يدفعه إلى مقارنات بين طرازين من الحياة والمجتمع والثقافة بالإشارة كثيرا إلى الدور المنوط بالمتقنين. وإذا كانت إحدى صيغ المقارنة تشير مباشرة إلى المجتمع المغربى غذاء الاستقلال وبالخصوص إلى الاختيارات السياسية والثقافية التي ووجهت بها النخبة، فإن الصيغة الأخرى أو بالأحرى خطابها يبقى صامتا، إنه مسكوت عنه يتميز بمعارضة للخطاب الاجتماعي المهيمن. والمعنى الإيحائي للغياب يكشف حضورها، أى ذلك الإطار المرجعي للغرب الذي يستلهمه المؤلف السوربونى لدعم مسار بطله.

٢-٣

والحالة هذه، فإن المسألة تبقى قائمة برمتها مادام جنس الرواية يتطلب أن تتبلور النتيجة المعالجة تبعا لحدث روائي ووفق ضوابط معينة أو مختلفة للسرد. غير أن الرواية عند لحيايى - ولندكر أنه جامعي وفيلسوف^(٥٤) - تتحول إلى حقل للنقاش النظرى والتأمل المجرد. نفى «جيل الظلم» بوسنا الاستشهاد بصفحات كاملة يتطرق فيها المؤلف لدور المثقف^(٥٥)، أو للمواجهة بين الرؤية المثالية للعالم، لكائن فى المجتمع، والطبيعة المادية لهذا الأخير المعرض لأنواع شتى من التناقضات. وهكذا فإن جميع الشخصيات، بأصواتها ومساراتها الذاتية، تعطى الصدى لأفكار المؤلف التجريدية. إنه لا يتحرك، لا يفعل بل يفكر، ويحلل، ويخطط للعالم من حوله. ومشكل المزج بين الأفكار هذا ينبغى أن يطرَح بعبارة من ويليك وولرن (Wellek et Warren)، أى:

٥٤

لمعرفة كيف تنسرب الأفكار فعلا فى الأدب. ونحن لا نتكلم بالطبع عن الأفكار الحاضرة فى العمل الأدبى فى حالة المادة الخام، أو المعلومة العادية. لا تطرح المسألة إلا فى الحالة واللحظة التي تنلبس فيها هذه الأفكار بالفعل نسج العمل الفنى، وتصبح «بناء»، وبإيجاز حين

الدراسات العليا من القاهرة، وعلى الدكتوراه من جامعة السوربون الباريسية. بيد أنه، خلافا لصاحب (المرأة والورد) فإن بطل (جيل الظلم)^(٥٥) يقوم برحلة معكوسة، أى يعود إلى أرض الوطن، بعد إقامة فى الغرب. إن المسار هنا مقلوب، وهو القلب الذى ينبغى اعتماده لإعادة تركيب الأحداث أو العقدة اللذين يقودان إلى نهاية محتومة. رؤية محمد تكون بيد السفر من الدار البيضاء، عبورا بطنجة، ذهابا إلى إسبانيا، بينما رؤية إدريس تنفتح على إعلان عودته من باريس، وهى عودة تطرح، من البداية، مشكلة اختيار: «لقد رجع إلى المغرب منذ ستة شهور، ومازال حتى الآن فى دنيا من الحيرة والغموض لا يجد سبيلا إلى الاختيار»^(٥٦). هو أستاذ جامعي، بينما «الهدف الذى يسعى إليه» هو أن يصبح كاتباً أدبياً^(٥٧). وتمتع الرواية عن تقديم أى تفاصيل عن التغير الذى طرأ على إدريس إبان إقامته فى الخارج، باستثناء مقطع واحد فيه قريبة له وهى تعدد مأخذها عليه:

ها.. أفى سبيل مثل هذا غادرتنا إلى بلاد الكفرة المارقين؟ ألا تتناول طعامك مثل باقى الناس بل بالسكين والشوكة... علموك أن تلتطخ شعرك بالعطور مثل النساء.. علموك أن تخلق لحيتك... حتى شاربك حلقتهما. إنك امرأة، أين علامات الرجولة.. بل أن تسير على قدميك مثل جدودك علمك الكفرة أن تستعمل «التومويل» وتركض مثل الجنون، أه، أه^(٥٨).

خطاب يذكرنا بعبارة قُلت قبل عشرين سنة على لسان «عمى يوشناق» بطل قصة قصيرة للكاتب عبدالرحمن الفاسى. ما ينبغى استبقاؤه والحالة هذه من «جيل الظلم» وخصوصا إزاء العالم المرجعى الذى سيظل مخفيا، بما أنه واقع فى مرحلة ما قبل العودة إلى الوطن، هو الحيرة، واختلال التوازن، والتشوش المتولد عن الاتصال بالغرب، الذى يحث تبعا لذلك، على رد الفعل، أى الوعى واتخاذ موقف من الذات كما من المجتمع. «والآخر» يمثل من جديد سبب التوتر، خالفا وضعية صدامية بين «الأنا الأصيل» والأنا الآخر، المتولد عن المشاقفة. بإمكاننا قلب هذه الأطروحة فيما لو عمدنا إلى تأويل مغاير، ذلك الذى، من مطلق عنوان الرواية

تكف عن كونها أفكارا بالمعنى العادى للمفاهيم لتتحول إلى رموز بل إلى «أساطير»^(٥٦).

فى حين نرى عند لحياي أن السرد والعقدة التى يتسلق حولها الحكى، والشخصيات والمحيط، كل هذه العناصر ليست سوى ذريعة، زخرفة لتعمير رسالة (Message)، فكرة فلسفية على الواقع أن يتطابق معها. وماهى أبداً برواية أطروحة (Roman à thèse)، ولكن أطروحة تتذرع فى تبريرها بهالة روائية. وكيفما كانت طبيعة الرسالة فلن نخرج من متاهة الواقعية المتعسفة التى لا تتوافق نواياها مع طريقة مقارنة الواقع، وإعطاءه شكلا. فى هذا الموضوع يلج النقد على كون «المشكل الأكثر جوهرية فى آعين الروائيين المحدثين - على الأقل منذ فلووير - ربما يكمن فى الشكل، الشكل الذى لا ينبغي أن يفهم على أنه صعوبة تقنية مطلوب التغلب عليها، ولكن فى معناه الأكثر شمولية لـ «إعطاء شكل»، إعطاء معنى لما ليس له معنى، أى للعالم الذى نحن فيه ولحياتنا نفسها»^(٥٧)، وهو ما لا يعنى إطلاقاً أننا نرفض للأدب كل مقدرة فلسفية، وبالتقابل يمكن طرح المسألة بالكيفية التالية:

أولا يجب أن نستخلص، على التقيض من ذلك بأن الحقيقة الفلسفية، بما هى عليه، ليست لها قيمة فنية تماما، مثلما ... الحقيقة السيكولوجية أو الاجتماعية لا قيمة فنية لها. وإذا ما ظهر المضمون الفلسفى أو الإيديولوجى، منتظرا إليه فى سياقه الخاص، وهو يعلى القيمة الفنية، فأنه يعزز القيم الفنية المهمة: قيم التركيب والانسجام... إن البعد النظرى الثاقب يمكن أن يعنى حقل العمل الفنى، وهو مالىس مضمونا دائما. ذلك أن الإفراط فى الإيديولوجيا حين لا يكون جيد التمثيل، يشكل معوقا لدى الفنان»^(٥٨).

ولقد أصيب (جيل الظلم) بهذا المعوق فى القلب، وربما لا تحسب على المتن الروائى فى المغرب إلا عرساً، فلقد كتبت فى فترة كان صدور أية رواية فى أدبنا يعد حدثا فى

ذاته، ولأنها أثارت، إلى حد معين، تأثير الغرب، وهو ما جعلنا نوليها بعض الاهتمام. على أنه لا مناص من الإقرار، من وجهة نظر سوسيوثقافية، بأن نص لحياي حاز استحسانا وتقديم صورة عن الوضع السيكولوجى والاجتماعى لأفراد، المؤلف من بينهم، وواقين فى مفترق الطرق بين حضارتين، وفى صدام مع قيم مجتمعهم دون الانقياد إلى قيم «الآخر». وضعية متسمة بالهجرة، وشهادة عن حقبة تاريخية. لا بأس إن قلنا فى الختام بأن الكاتب استمد الكثير من حياته الشخصية لصوغ مادة روايته، وهو ما يؤكد الطابع السير ذاتى الذى سبق وأشرنا إلى أنه يدمج رواية المغرب، وهى فى تبلورها التدريجى.

٤- العروى: قبالتى يقع «الآخر»

١-٤

ليست الرواية التى يكتبها الفلاسفة أو رجال الإيديولوجيا معرضة دوما للفشل، إذ هاهو عبدالله العروى، مرید آخر فى هذه المدرسة، الذى يعتبر التحليل التاريخى وفلسفة التاريخ محور نشاطه الفكرى، والتشجيع حتى العظم بالثقافة الغربية، يختار الرواية، أيضا، شكلا للتعبير. والعروى كاتب الرواية هو من يعنينا هنا وإن كان من الصعب سل هذا المفكر من عجيب الكاتب والعكس أيضا. والعروى ذاته يعترف بهذه الازدواجية، فى تقديمه لروايته (الغربة)^(٥٩)، التى سنحللها هنا، يقول:

درست منهجيا علاقة الماضى بالحاضر فى أذهان العرب المعاصرين كما حاولت أن أحدد مدى تأثير التنظيمات الاجتماعية المتبعة فى حياة مغاربة اليوم. لكن الدرس المنهجى سبقه تصوير مباشر لازدواجية العقل والذوق والإحساس التى عرفها كل من عاش فى مجتمعنا مرحلتين تاريخيتين واختلفت من ثقافتين متنافرتين. هذا التعبير المباشر الذى تلونه حساسية المراهقة أقدمه للقراء بعد تردد طويل مشاركة منى فى ضبط موضوعنا الوحيد، وهو رسم ملامح شخصيتنا القومية فى زمننا هذا»^(٦٠).

رسم موقعه. تنطبق هذه العملية على الزمن والفضاء والشخصيات، وأخيراً على الدلالة الممكنة استخلاصها من قصة ترفض ببطيعة رؤيتها كل تأويل أحادي البعد. لنتناول هذه الملاحظة بتفصيل: فيمحور الماضي تنفيذ ما يكون الذاكرة التاريخية للشخصية الرئيسية (إدريس)، والعلاقات التي يقيمها مع وسطه: الأهل، الأصدقاء، رموز وذكريات الطفولة أو تاريخ بلاده. في هذا المقطع الزمني لنا أن ندمج الماضي القريب، ذلك الذي يصله بالشمال أو الغرب، يعاد تذكره عبر الميخس اليومي، والتساؤل للملاحح عن المصير.

في المحور الثاني هناك مدينة تقع جغرافياً بين النهر والبحر، وثمة إدريس، بالطبيع، والأب ورميم ابنة العم، عمر وشعيب، الصديق، المناضل وذاكرة المدينة. هناك أيضاً مارياء، ولارا، في الضفة الأخرى للمتوسط، في باريس. هذه الشخصيات والفضاءات تبتثق أساساً من ذاكرة إدريس وتخلق في ميخيلته، وإذا قدر لها أن تتحرك بمقردها لحظات فإنها لا تلبث أن تعود من حيث انبثقت، أي إلى إدريس، السارد والشخصية. وهو سارد يخلق الإيهام بالكائن والعدم، بالظروفي واللانهائي، دافعا إلى أقصى الحدود ثنائية الماضي - الحاضر، مثبتا شخصية ما في وضع محدد ثم ماحيا لها فجأة، دون سبب ظاهر، من مرآة الوعي مثل ساحر يخلق أمام الجمهور أشياء وهمية. ورغم الوجود المادي للمدينة - التي لا تسمى أبداً - فهي مقدمة تارة بكيفية شبحية، وتارة أخرى في مظهر أسطوري، وهذا الأخير، مثلاً، يشخص من خلال ضريحين: ضريح الولي الصالح مولاي بوشعيب في الضفة الغربية للمدينة، وضريح عائشة البحرية في الضفة الشرقية للنهر. وهما علامتان تعينان مدينة أزمرور المغربية على الساحل الأطلسي، هكذا يتم استحضار مولاي بوشعيب راكبا أسدا لعبور النهر (= نهر أم الربيع) نحو عائشة دون أن يبلغ مراده، وأقواله التي يرسلها إليها هي الأقوال ذاتها التي يوجهها إدريس إلى مارية وهو على وعي تام بالهوية التي تفصل بينهما. أما المحور الثالث، الممثل للاتحام، فهو يؤثر عمل الذاكرة. إنه نقطة بين زمنين وفضائين: الماضي المستعاد في الحاضر (الأب، العم، شعيب، الذين يواصلون حياتهم لا هين عن كل تغير) ثم شعاع في الثور على الشرعية والطمأنينة. والواقع فإنه عبر هذا التقاطع أو التداخل فالمستقبل هو ما

والواقع أن العروى ظهر على الناس للمرة الأولى بعمل فكري سيحظى بشهرة واسعة، نعتى كتابه (الإيديولوجية العربية الماصرة) الذي ستتبعه بانتظام أبحاث تاريخية وسوسولوجية^(٦١)، فيما سيوالي نتاجه الأدبي على هامش دراساته الجامعية.

في كتاب (الإيديولوجية...) نثر على واحد من المفاتيح القادرة على مساعدتنا للنفاذ إلى العالم المركب لـ (الغربة)، المفتاح الذي يكشف عن حضور الغرب في فكر المؤلف واستراتيجية تفكيره عموماً. ففي مقدمة (الإيديولوجية) يسجل ماكسيم رودنسون، أن «العروى» استدعى ما أسماه «الغرب النقدي» في نزعة تصعيدية في متهاترات الوعي العربي الراهنة^(٦٢). أما العروى ذاته فهو يحدد أشكال كتابه في أربع نقاط نسجل منها التقطعتين التاليتين:

— أولاً: تعـريف بالنفس، ولكن بما أن كل تعريف هو نفى، فقبتالي يقع الآخر، أو بالضبط إن العرب يعرفون أنفسهم بالعلاقة مع الآخر. هذا هو الغرب.

— وصف مسمى أنه «أنا» العرب، هو إذن التقديم في الآن عينه لتاريخ حقيقي لصيغة الغرب^(٦٣).

لا يتعلق الأمر هنا بتأمل نظري ولكن أكثر بمظهر وعي ثقافي وتاريخي يرافقان، معاً، البحث في الإبداع الأدبي، إن لم يهيمن عليه. أكيد أن المؤلف يعلمنا بأن مبحثه يأتي زمنياً في موقع ثان قياسي بالرواية^(٦٤)، وهو ما لا يلغى وجود تصور شامل، متولد عن المعطين كليهما، بل بنيت مشتركة تجلئ مكوناتها بالطريقة الملاحمة لدى كل تعبير.

٣-٤

في (الغربة) هناك محوران يتبادلان حضورهما في النص: واحد ينصرف إلى الماضي والآخر إلى الحاضر. وهما يتجزآن حسب درجة التوتر التي يحس بها كل واحد من الفرقاء. ويحدث أن يحيل هذا إلى ذلك بلعبة أساليب وتلميحات مجازية يمحي معها كل تمييز بين الماضي والحاضر، ما سيصنع في لحظة الالتحام هذه محورا ثالثا لقارئ حر في

ما أعطيته، وأصبح آخر مختلطاً مع ما كتبه آنهذ.
ولى تحول أيضاً، بما أنه اختلط بما أنا هو، وما
أنا هو التراكم الذى أصبحت عليه^(٦٦).

حقاً، إن كل شئ منطلقه إدريس، ويتابع مساراً محدودياً
ليعود إلى نقطة الانطلاق، بينما الشخصيات التى تتسلى
حوله، حتى وهى حائرة على خصائص وحضور فيزيقى،
ومساهمة فى صنع يؤر لمالم الرواية، فلإنها تبقى هى
وهومها تمثل جزءاً لا يتجزأ من رؤية إدريس، وهى مهما
بلغ تشخيصها، الذى ليس إلا عرضياً، لا تريد عن كونها
تعدداً من الوجوه لصورة واحدة لشخصية وحيدة، إلى حد أن
الانعكاس يصل إلى مستوى ازدواج الشخصية. ذلك أن عمر
الشخصية المطروحة محبوباً لمارية هو إدريس نفسه وعوض أن
ينتقل هذا الأخير فى الزمن والمكان يبقى مشدوداً، مؤقتاً، إلى
مسقط رأسه تاركاً مارية تبوح بحنينه إلى الغرب، إلى باريس
«بلد الشعر والهواجس»^(٦٧)، عاصمة العالم «وتذكرت مارية
ذلك الكاتب الحنيف الذى قيل له يوماً فى بورسعيد اذهب
إلى عاصمة الدنيا تبسم لك الحياة»^(٦٨). تتحدث مارية،
أيضاً عن أحد اقتناعاته، أى استحالة البقاء بعيداً عن باريس
والعودة الحتمية إلى مدينة الأنوار^(٦٩). أما لارا، وهى شخصية
ثانوية، من ذكريات البطل، جاءت إلى باريس من بلد أجنبى
وبقيت مشدودة إلى هذه المدينة، فترسل إليه رسالة مصدرها
فى الحقيقة هو مارية:

يقولون لك هناك وراء البحر افتتحت الآن أبواب
القصور المزججة والمخاني المزخرفة، ومهدت لكم
طريق الربوة العالية والفنادق الفخمة، لعل الأمر
كذلك.. لكن الجديد فى القلوب لا فى الدور
المشيدة على الكورنيش وعلى القمم^(٧٠).

مارية حاضرة وغائبة، جسد ورؤيا، حقيقة وحلم معلق.
وشخصيتها تهب أنثويتها كاملة، إنها المرأة المرادف للغرب،
هكذا، خلافاً للدراجى أو زفاف أو الطيب صالح، نجد أن
العشق والهيام بالمرأة المخبوءة يتويان عن الجنسية المجهودة
للغرب، يمكن ملاحظة ذلك عبر تدفق مشاعر إدريس (=)
عمر) تجاه مارية دائمة الحضور فى ذهنه، التى يشده إليها

يهرب، غارقاً فى انعدام اليقين والخيبة اللتين سببهما
الماضى/ الحاضر، وحيث يشكل الغرب النواة المركزية
بالعلاقة مع روح ممزقة، مهزوزة وفى البحث عن هوية متوازنة،
روح إدريس.

٣-٤

ترى م يشكو إدريس تحديداً؟ هل من الممكن إدراك
جذور اضطرابه؟ وهل أزمته من طراز اجتماعى، سياسى،
تاريخى، عاطفى، أم وجودى، أم هى هذا كله؟ للإجابة عن
هذه الأسئلة لا مناص من إلقاء الضوء، أولاً، على الوقائع
المسرودة فى «الغربة»، والقضاء الذى تجرى فيه. وماهى
بالمهمة الميسورة، نظراً لأن هذه الرواية تشق حقاً عن
التلخيص. والمؤلف نفسه يشير إلى شئ من هذا فى ما كتبه
فى صورة تبينه ختامى نورد منه هذه الفقرة:

نى لا أصف الأحداث وإنما أصف المواقف
التي نشأت على أعقابها، تلك المواقف المتولدة
التي لا تنعكس غالباً فى مرآة الوعي^(٦٥).

ما لا يمنعنا من استقراء أن الحكاية تدور فى مسقط رأس
إدريس، فى مدينة ساحلية، خلال فصل صيف. والتأريخ
يبنى مقللاً ولكن بوسنا، أيضاً، أن نستنتج - انطلاقاً من
بعض الأحداث المنقولة على لسان السارد مشيرة إلى حضور
العساكر الأجانب، واجتماعات المقاومين وعملية مسلحة ضد
أحد المتعاونين مع الاستعمار - بأن الرواية تتراوح زمنياً بين
حقيقتين، واحدة سابقة على الاستقلال، والثانية غداة مباشرة.
إدريس يعيش زمن العطلة الصيفية، يقضى وقته على الشاطئ،
وزيارة الأقارب، ويتبادل الحديث مع شعيب ومريم. غير أن
هذا كله ليس سوى مجريات عابرة بما أن الفعل الحقيقى لن
يحدث إلا بدءاً من اللحظة التى ينكب فيها البطل على نفسه
ويحس بأنه يسبح فى مجرى ذاكرته مع بقائه فى أن على
صلة بالعالم الخارجى، بما يعمق بحثه الداخلى. يشرح لنا
توماس وولف (Thomas Wolfe) بشكل ساخر هذه الوضعية
والكتابة بقوله:

أنا - يقول بطل رواية جديدة - جزء من كل ما
مسست وما مسنى، الذى ليس له من وجود غير

٤ - ٣ - ٢

أما مسار مارية، المشخصة لرؤية معينة عن الغرب، فهو لا ينطبع ولا يأخذ أى شكل بسبب التبعية لإدريس، فهو نوعاً ما امتداد لروح.

٤ - ٣ - ٣

نصل إلى مسار المركزى، المركب، الخاص بالشخصية الإشكالية لإدريس، وهو مفرد ومتعدد فى آن. عمر، مارية وشعيب يبدون ثلاثتهم وعيه، ويحتكرون فى محيطه، جاعلين منه فرداً متعدد الأبعاد. عمر هو أناء الأعلى. وغريته تتأتى من انقشاع الوهم تجاه ميراث الماضى والعالم الأجنبى (= الغربى) حيث لم يلق الخلاص رغم انطباعه بثقافته، وإذا يُطرد من هذا العالم يضطر إلى البحث عبثاً عن ملاذ قرب ذويه: «إني فى حاجة إليكم.. لا أستطيع العيش مع هؤلاء وهم ينظرون إلى كائن من بقايا أمة دارسة»^(٧١). هكذا يتكلم إدريس باسم عمر، معبراً عن قلقه الخاص. ومع ذلك فهو يمثل الأطروحة نفسها لشخصية شعيب، وللماضى الذى يسكن دوماً إدريس دون أن يتمكن هذا الأخير من التخلص منه: «إني مدين لك يا شعيب.. لكن كيف أنخلص من هذا الدين؟»^(٧٢). لكن هل ثمة وسيلة للوصول إلى تركيب (Synthèse)، لتخطي الخيبة التى ولدها التاريخ والحب (مارية): «هذان المحوران اللذان يتحرك حولهما مصير الشخصيات؟ وهو ما يثير، فى الواقع، سؤالاً آخر: لكن، من يكون إدريس هذا؟ إنه يعرف نفسه كالآتى: «أنا ابن الثامنة والعشرين وكان دور حياتى قد انتهى.. نعم رافقت هتلر ورومل ومارلت أعاشير هيروهيتو، وتيتو، لكنى شاب»^(٧٣). ويساهم أبوه من جانبه فى التعريف به: «... إنه رغم التطواف فى بلدان الكفر لم يتعلم أية بدعة»^(٧٤).

يبد أن هذا الرجل الذى يلج على عمره الشاب هو الذى ينتهى فى متم الرواية إلى الاستخلاص التالى: «كل شئ ينحدر نحو الزوال»^(٧٥). لا نظن أن هذا هو التركيب المطلوب، أو ما قد يعوض عنه. كما لا يمكن أن ننظر موقفاً محسوماً ما دام البطل يعيش مرحلة انتقالية، مرحلة استقلال

حنين عميق، والمستحضرة فى كل مرة يرد فيها الغرب وحده فى الخطاب، ونقطة تداخل أو تقاطع بين الماضى والحاضر والمستقبل. إنماء. ويعمزل عن المرأة وطبيعة العلاقة القائمة معها، يبدو جلياً أن الأهم عند العروى يكمن فى البعد الرمزي لهذه الوضعية حيث «الآخر» وهو فى آن مصدر حنين وصورة اختلاف، يؤهل لحوار مشعر مع الغرب سواء لتسفيه أنويته المركزية، أو لإعادة تكوين الهوية الوطنية. هنا، ينبغى القول بأن القيمة الكبرى لرواية العروى متأنية من بحث الشخصية التى ترى أنها بدلا من الاستقرار فى رؤية ماضوية أو وحيدة البعد، كما هو الشأن فى رواية «دفنا الماضى» لعيد الكريم غلاب، ترفض كل تراض مع الماضى، وتشيع عن كل تواطؤ مع الحاضر. وعلى غرار هويتها، وأبعد من أن تكون محافظة أو جامدة، فإن بحث الشخصية أو مسعاها ينكشف لنا، أيضاً، إشكاليات، وذلك عبر الملامح المختلفة المبرزة من خلال مسارات فكرها، المعبر عنها بشذرات المونولوج الداخلى، أو بمقول شخصيات ومناجاتها ترمز كل واحدة منها إلى محاور الإشكال العام للخطاب الروائى (الغربة)، هذه المسارات التى هى سيكولوجية قبل كل شئ قابلة لأن تفكك كالآتى:

٤ - ٣ - ١

لنبدأ بمسار شعيب، وإن جاء فى المرتبة الثانية من إدريس، فهو يشخص الماضى من زاوية الأصالة والروحانية، ذاكرة الماضى تسكنه وتعلقه بالحاضر يعبر عنه برغبة فى التغيير، أو بالأحرى إقرار أسس عالم مهتزر تحت ضغط الأجنبى. إنه يمثل ضمير المدينة وروحها الصوفية - أو ليس متعاهيا أو مخلوطاً عمداً بالولى الصالح مولاي بوشعيب، عين التاريخ وملاذ النساء؟ - وهو الذى يستمد من إدريس، كناية عن الجيل الجديد، قسماً من ثقافته.

شعيب مكتف بذاته وهو يعيش حياة ديناميكية موزعة بين ممارساته الدينية، والسياسية، والاجتماعية. غير أن نهجه، الذى يرمز إلى جيل قيمه إلى زوال، يبدو كأنه وصل إلى مداه فيما قيم أخرى تغزو التاريخ. هذا واحد من المظاهر الجوهرية للغربة بإبعادها المتعددة فى «الغربة».

كلنا ذاهبون إلى مراكز راجعون منها ولكل منا عائشة بناجيتها من بعيد.. كوني عائشتي يا مارية. ولأني أراكم متوجهة العنين تضرمين في المدينة نار الثورة والغضب لا تهدأ لهم فائرا إلى أن ينهض النائم ويستقيم الموعج. يا دعاة الزينة والخديعة^(٧٧).

إنه خطاب الواقعية الجديدة، والبطل المتمرد، الخيبة والانعتاق، خطاب يرفض المصالحة الزائفة مع التاريخ وينبذ أدب الانعكاس والتبعية لمبادئه المسبقة، إيديولوجية كانت أو غيرها.

وهو في الواقع وعي وموقف إزاء التاريخ كما المجتمع، يأخذ التعبير عنه عند العروى شكل فكر، ويتشابه بنظام مفهومي مرسوم بعناية في كتابه الرئيس (الإيديولوجية العربية المعاصرة)^(٧٨). في هذا الكتاب نقف على مخطط تفكير ذي قرابة بشخصيات (الغربة) - كما أشرنا - وعلى تأمل ينصب على المشاكل الحادة للمثقف العربي في مواجهة الدين، والمجتمع، والإيديولوجيات، والاختيارات السياسية، وعلى الخصوص علاقته بالغرب.

إن الفصل المعنون «ثلاثة رجال، ثلاثة تعريفات»^(٧٩) يشهد تخصيصا على القرابة بين المصلين. فالشيخ، والسياسي، ورجل التقنية - المرسوم إهابهم في هذا الفصل - يستمدون تعريفاتهم، بالتتابع من الدين، والتنظيم السياسي، والنشاط العلمي والتقني - وبحسب العروى، فإن التعريفات الثلاثة تسمح بإدراك المشكل الأساس للمجتمع العربي - فالنماذج الثلاثة مواجهة بتمايز مع الغرب، ومثلة لذهنيات مختلفة ولها تصور معين عن النهضة والتقدم، التي تمر حتما بقرارة خصوصية لـ «الأخر». ومحمد عبده، علل الفاسي، لطفى السيد وسلامة موسى، مطروحون بوصفهم يمثلون تباعا كل واحد على حدة النماذج الثلاثة المذكورة.

بإثارتنا لإشكال الوعي الديني والسياسي، والتقني، فإن ما يهمنا في المقام الأول هو معرفة إلى أي حد تقترب برؤى العالم المضمرة فيها، بمسارات شخصيات رواية (الغربة) وبالأذات شعيب وإدريس. فشعيب يعكس المكون

المغرب التي وردت الإشارة إليها تلميحاً. على سبيل المثال، فهي إحدى الشخصيات الثانوية، لارا، من سيسجل الإحالة:

لم تتحرر البلاد وإنما تحررت قلوبكم، لو تحررت البلاد فعلا لمعرفكم عواطف أخرى. تبدو الآن كالأسموات وأنتم في الحقيقة تقتربون خطوة خطوة من عهد الرجولة، من همس الكلام وخافت الشعور والصبر الطويل.. هذه وقفة الزمن ومهلة الأحداث وأنتم عليها شاهدون...،^(٧٦).

هذا المقطع، ومثله كثير، يردد صدى خيبة إدريس موجيا بنفسية جبل يواجه بانقشاع الأوهام منذ فجر الاستقلال: «كل شيء ينحدر نحو الزوال».. فهل يحسم هذا الاعتراف في الموقف المركب لإدريس؟ ومن هذا المنطلق، هل أصدر العروى حكما غير قابل للاستئناف على حقيقة تاريخية محددة؟ لا، بكل تأكيد؛ ذلك أن إدريس يحكم طبيعة شخصيته المزودة، المثلثة، المركبة، بمنجاة من كل تقويم قطعي.. إن حافزه الرئيسى هو عدم الاستسلام لقدرة الهزيمة المناقضة كليا لوضعه الشاذ، الخارج عن العادة والإشكالي.

٤-٤ -

بين أيدينا الآن، نموذج لما ستصبح عليه الشخصية الروائية في رواية المغرب، في نهاية العقد السبعيني وما بعده. إن تلك الشخصية التي كانت تقدم في الإطار المحدود الذي يعرضها، وهي محط الشروط السوسيوثقافية المحيطة بها، فقط ستتقل إلى مستوى يعلى أناها الداخلي ويطلق مجرى النشاط الكثيف لوعيتها، وكى لا تظهر خاصة ذلك العاكس بوفاء تام لصورة معينة عن المجتمع. إن مرآة هذا المجتمع ذاته ستغيب، بل ستتخطى حاملة التمثيل السردى إلى تجريب مقاربات أخرى للواقع بديلا لما استنفد. أما العروى، فمن الواضح أنه مشارك في رؤية شخصيته، وبوسعا استقراء نزعته لتجنب النطق بحكم نهائى على التاريخ، مبددا بذلك الإيديولوجيا السائدة والأدب المرتبط بها، القائلين بأن إعلان استقلال البلاد مثل تحولا حاسما. خلافا لبطل غلاب، فإن بطل العروى يرفض الحبور الساذج، ويعلن عاليا في نهاية الرواية:

لبلبلته مكانه المستقبل وحده. بيد أن الروائي الذي يرفض الحتمية لصالح الحلم، ليس هو المفكر، بالمقابل الذي يؤثر القول القاطع، وإجداً أن «التمييز بين أنواع الوعي الثلاثة ضروري دائماً، إذا كنا نريد حقاً التوفر على أداة لفهم والحكم»^(٨٠).

الديني للمجتمع، النزوع إلى الأصالة، ولحاجة إعادة الاعتبار لهوية الماضي دون رفض بالجملة للحاضر. أما إدريس فهو في مقترح طرق ثلاثة أنهج، يشخصها كلها مع التمييز عن كل واحدة منها، وحاملاً نظرت «الغربية» نحو المستقبل كمن يريد القول بأن العلاج لوجوده الإشكالي،

هوامش :

١- «يستعمل للكتابة إشكالية هي ذاتها استعملت أو تستعمل عند المفكرين العرب في بلدان عربية أخرى، ولا يمكن الحكم على هؤلاء دون الحكم على أولئك. فمما هذه الإشكالية؟ إنها تلخص ... أولاً (في) تعريف للأنا. وبما أن كل تعريف هو نفي، قبالي يبرج الآخر أو بتحديد أدق، إنه بالملامحة مع الآخر يعرف أنفسهم. وهذا الآخر هو الغرب».

انظر: LAROUÏ Abdellah, L'ideologie arabe contemporaine: Paris, François Maspero, Textes à l'appui; 1977, pp. 3-4.

٢- انظر: KHATIBI Abdelkebir Le roman Maghrebin, Rabat, SMER, 1979, p. 67.

- يقول الخطيب على وجه الخصوص: «إن الملائقة في الرواية المغربية هي تحليل الحياة اليومية مضاف إليها الآخر؛ إبرك وضعية صيدانية والانتقال من بنية اجتماعية إلى أخرى».

٣- في هذا الصدد انظر كتاب:

هشام شرابي، المحققون العرب والغرب بيروت، دار النهار للنشر، ١٩٧١.

٤- فاطمة موسى، في الرواية العربية المعاصرة القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٢، ص ٢٣١ - ٢٣٢.

٥- نفسه.

٦- علي الدوعاجي، جولة بين حانات البحر الأبيض المتوسط تونس - الدار التونسية للنشر ١٩٨٣، ط ٤، ص ١١. نشر النص للمرة الأولى في مجلة العالم الأدبي من سبتمبر ١٩٣٥ إلى فبراير ١٩٣٦، ثم أعادت نشره مجلة الباحث بين يوليو وسبتمبر ١٩٤٤.

٧- نفسه، ١١.

٨- نفسه ص ٨.

٩- الخطيب، م. س. ص ٦٩.

١٠- الدوعاجي، م. س. ص ١٥.

١١- محمد زفزاف، المرأة والوردة بيروت، منشورات جاليري ١، ١٩٧٢، (مسلسلة الكتاب الحديث).

١٢- راقعة الطهطاوي، تخلص الإبريز في تلخيص بابر القاهرة، بلاق، ١٩٣٤، ط ١.

١٣- الدوعاجي، م. س. ص ٩.

١٤- زفزاف، م. س. ص ٧.

١٥- نفسه ص ١٠ - ١١.

١٦- تحليل عبارة «الألفية البيضاء» إلى قسم كبير من البورجوازية المغربية ومنبتها مدينة فاس. تكرر هذه الإحالة وتضخ بصورة أجلى في رواية أخرى لزفزاف هي الألفي والبحر (١٩٧٩)، حيث يشير إليها أو يعينها بعبارة قديمة انطلاقاً من أسماء العائلات التي تتبدى بحرف الباء (بن) - انظر ص ٢١ من الرواية المذكورة.

١٧- زفزاف، م. س. ص ٢٨.

١٨- نفسه، ص ٤٣.

١٩- ن. ص. ٤٥/٤٥، ن. ص. ٢١/٢١، ن. ص. ٢٢/٥٦، ن. ص. ٢٣/٦٣، ن. ص. ٢٤/٤٤، ن. ص. ٢٥/٦٣، ن. ص. ٤٤.

٢٠- سهيل إدريس إلمى اللاتيني، بيروت، دار الآداب، ١٩٥٤. انظر عطاوي نجيب، تطور القصة اللبنانية العربية بعد الحرب العالمية الثانية. بيروت، منشورات دار الأفاق الجديدة، ١٩٨٢.

٢١- الدوعاجي، م. س. ص ٦٨.

٢٢- زفزاف، م. س. ص ٦٣/٢٩، ن. ص. ٣٠/٦٤، ن. ص. ٣٢/١٥، ن. ص. ٣٣، ن. ص. ٣٤/٥٥، ن. ص. ٥٤-٣٥/٥٥، ن. ص. ٣٦/٧٩، ن. ص. ٣٧/٩٣، ن. ص. ٣٩/٥٢، ن. ص. ٤٠/٦٠، ن. ص. ٦٠-٦١.

٢٣- انظر: GEORGES MAY: L'autobiographie: Paris: Puf 1979: ١٩٦.

انظر خاصة الصفحات من ١٦٩ إلى ١٩٦.

٢٤- نفسه، ص ١٧٥ - ١٧٦.

٢٥- يشير أحمد البازري إلى أن الشخصية المركزية في المرأة والوردة تمثل زفزاف نفسه، من صورة شاب يوهي، طالب سابق ومتشرد على أساتذته، والصورة المطروحة على غلاف الرواية قريبة بصورة الشخصية في الرواية انظر «قراءة جديدة للمرأة والوردة في انحراف الملحن الثنائي» الدار البيضاء ١٧ يونيو ١٩٧٩.

- ٤٤- محمد زفزاف، أرصفة وجدران، بغداد، منشورات وزارة الإعلام، ١٩٧٤.
- ٤٥- محمد زفزاف، الألفي والبحر، م. س.
- ٤٦- محمد زفزاف، العلب الذي يظهر ويختفي، الدار البيضاء، منشورات أرواق ١٩٨٥.
- نشر زفزاف أيضاً الروايات التالية:
- قور في الماء، تونس- طرابلس، الدار العربية للكتاب، ١٩٧٨.
- بيعة الديك، الدار البيضاء، منشورات الجامعة، ١٩٨٤.
- ٤٧- انظر في هذا الصدد، أيضاً مدخل ثنائية زفزاف. في انغزو الملحق الثقافي. الدار البيضاء ٣٠ نوفمبر ١٩٧٥.
- ٤٨- أحمد المدبني قرلة على هامش رواية مامشية. في انغزو الملحق الثقافي الدار البيضاء، ٩ نوفمبر ١٩٧٥.
- ٤٩- زفزاف المرأة والوردة م. س. ص ٩٤.
- ٥٠- محمد عزيز الحايي، جيل الظلم، الدار البيضاء، منشورات الجمعية المغربية للتأليف والترجمة والنشر ١٩٨٢ طبعة جديدة.
- ٥١- نفسه، ص ٥٢/١٣، ن، ص ١٢ / ٥٣، ص ٧٥.
- ٥٤- علاوة على مجموعاته القصصية فقد نشر لحايي عدة أعمال فلسفية منها:
- De l'être à la personne, Paris, Puf, 1954.
- Liberté ou libération?, Paris, Aubier, 1960.
- Du clos à l'ouvert, Casablanca, Dânil - Kitûb, 1961.
- ٥٥- لحايي، جيل الظلم.. م. س. ص ١٠٧، ١١١، ١١٢، ١١٣، ١١٥، ١٢٦.
- ٥٦- WELJEK, René et Austin WARREN, La théorie littéraire, Paris Seuil, 1971 p. 169.
- BOURNEUI: Roland et Réal Ouellet, L'univers du roman, Paris; Puf; 1981, p. 212 WELJEK et WARREN. op. cit., p. 170.
- ٥٩- عبد الله العروى، القرية، الدار البيضاء، دار النشر المغربية، ١٩٧١.
- ٦٠- نفسه، انظر ظهر الخلاف.
- ٦١- من مؤلفات العروى النظرية نذكر:
- L'idéologie arabe contemporaine, Paris, Français Maspéro, 1967.
- La crise des intellectuels arabes, Paris, F. Maspéro. 1974.
- Islam et modernité, Paris, La Découverte. 1986.
- ٦٢- العروى، الإيديولوجية.. م. س. ص XIX
- ٦٣- نفسه، ص ٤.
- ٦٤- في تنبيه ختامى على هامش الرواية يسجل العروى: «كشبت القصة المنشورة هنا في خريف ١٩٥٦، وكانت تحمل عنوان «على هامش الأحداث»، ثم أعيدت صياغتها كلياً في صيف ١٩٥٨ وجزئياً سنة ١٩٦١ ثم تركت بعد ذلك على حالها». ونحن من جهتنا لا نعتبر كبير أهمية لهذا التنبيه مولى نقدنا فقط لتاريخ صدور الرواية، وما أحدثته من تأثير في السياق الأدبي العام.
- ٦٥- العروى. م. س. ص ٢٠٢.
- ٦٦- WOLFE Thomas, Look homeward, New York. Angel, 1929, p.192.
- Traduit et cité par Michel ZERAIFFA : Personnage, le romanesque des années 1920 aux années 1950, Paris,   ditions Klincksieck, 1971, p p. 173 - 174.
- ٦٧- العروى م. س. ص ٦٨/١٠، ن. / ٦٩، ن. ص ١٤١ / ٧٠، ن. ص ١٣١ / ٧١، ن. ص ٢٩ / ٧٢، ن. ص ١٣ / ٧٣، ن. ص ١٣٤ / ٧٤، ن. ص ١٣٦ / ٧٥، ن. ص ١٣٨ / ٧٦، ن. ص ١٣١ / ٧٧، ن. ص ١٤١ / ٧٨- العروى، الإيديولوجية م. س.
- ٧٩- نفسه، ص ١٩ - ٢٥.
- ٨٠- نفسه، ص ٤٩ . ٠

مملكة الله

دراسة في ملحمة الحرافيش

محمد بدوي*

توطئة

تلت الهزيمة، هيمن الأمل على الكتب التي كتبها، وأهازيح
المحتفلين تصل إلى أذنيه، وهو جالس ليكتب.

بعد عقد كامل من الهزيمة، في سنة ١٩٧٧، وقعت
عيني مصادفة على الكتاب الذي كان خارجاً لتوه من
المطبعة. كان ذلك عقب مظاهرات يناير من ذلك العام.
ورحين بدأت قراءتها لم أستطع أن أفلتها من يدي حتى
أنهيتها، برغم ضخامتها، مرة واحدة. ومنذ ذلك اليوم، وپرغم
ذهابي إلى نصوص أخرى وإياي منها، ظلت (الخرافيش)
- كما شهرت بعد ذلك - واحدة من «كتبي» التي كلما
سنتحت لي فرصة أعدت قراءتها، غارقاً في سحر لا تملكه إلا
الأعمال الكبيرة، التي تجبر قراءها على إعادة قراءتها.
النصوص نوعان. نصوص تجهز عليها مرة، وتصبح - كما
يقول هيمنجواي عن كتبه المنجزة - أسداً ميتاً؛ لا يفرى
بمطارده واضطياده^(١)، وأخرى، تدخلك إلى عالم ساحر، ما
تلبث أن تحن إلى زيارته، والإقامة فيه. و(الخرافيش) من هذه
الكتب الأخيرة.

يتذكر نجيب محفوظ تلك السنين التي تلت هزيمة
١٩٦٧، وما خيم على البلاد من حزن وإحباط وكآبة،
انتمست على كتابته آنذاك^(٢). لم يكن محفوظ يوماً من
دعاة الإيديولوجيا الكفاحية التي رفعت الدولة الناصرية
شعاراتها، ولم يكن حزينا لتداعى النظام الذي ظل لعقدين
من الزمن، تقريباً، يلعب معه لعبة القط والفأر. كان حزيناً،
وهو يرى مصر أم الدنيا كما يدعوها في (أولاد حارتنا)، وقد
منيت بهذه الهزيمة الثقيلة المروعة، التي بدت لعظمها
وضخامتها كأنها تعد أي أمل في النهوض. لكن هذا الأمل
لم يتجدد فقط بعد حرب ١٩٧٣، بل غطي بهاؤه كل شيء.
وفي أعراس هذا العام، كتب محفوظ نصه الكبير الممتد
(ملحمة الحرافيش). وكما انعكس اليأس في الكتب التي

* مدرس الأدب العربي الحديث، كلية الآداب، جامعة القاهرة، فرع الخرطوم.

الناس لا يسمون أبناءهم لكى يكونوا تجسيدا لفكرة، وإتقن من تحققها، إنهم يلتقطون كلمة، سرعان ما تنزلق من أيديهم وإرادتهم، لتحييا حيلاتها الخاصة. النص أيضاً ابن لكاتبه، لكنه ما إن يبدأ حياته، حتى يصبح له مساره، ومصيره، متمرداً على من منحه الاسم.

العنوان أيضاً كالوجه الذى هو أول ما يبدنا فى الكائن البشرى، أى أول ما نتعرفه فيه. بعض الوجوه تلخص أصحابها، وبعضها قناع أو شرك، يقول شيئاً، ويخفى شيئاً، وقد يكون ما يصمت عنه هو الأهم. بل إن الوجه قد يقول شيئاً يناقض صاحبه، ومن ثم سنخضع من يسارع لى تصديق ما يضعه صاحب الوجه على وجهه من معان.

فى روايات أخرى لنجيب محفوظ نجد كثرة للعناوين التى تشير إلى مكان، بقعة من الأرض، ومن مدينة محفوظ الأثيرة، القاهرة: (خان الخليلي)، (زقاق المدق)، (بين القصرين)... إلخ. فى هذه العناوين لن يحدث لبس للقارئ المصرى، خاصة لو كان قاهرياً، وسوف يبرز هذا اللبس لدى القارئ العربى، فيما يكون اللبس أكثر قوة حين ترجم هذه الروايات إلى لغة أخرى، لقارئ آخر مختلف عن القارئ الذى كان قابلاً فى ذهن الكاتب وهو يكتب.

لدى محفوظ أيضاً عناوين من نوع آخر تقوم على علاقات مجازية، لكن البلاغة المحفوظية تحيد الوضوح فى علاقات المشابهة، وهكذا نجد عناوين مثل: (اللس والكلاب)، (الشحاف)، (دنيا الله).... إلخ. وهى ككل العناوين التى تعتمد المجاز لا تحل شفرتها إلا بقراءة النص، فهى لا تلخص معنى، ولكنها فى الوقت نفسه لقرب مآثاه، لا تبطل الدلالة، فقط تقوم بإرجائها، إلى حين.

العنوان هنا مكون من كلمتين، وكلاهما تأخذ القارئ إلى تاريخ خاص بها. والملمحة مصطلح خاص بحقل ثقافى معين، يشير إلى جنس أدبى، يضعه البعض فى تعارض مع الرواية وتكامل معها، فهى النوع الذى يؤكد جورج لوكانش أنه من العصر ما قبل الحديث^(٦). وهى سرد شعرى تمتد بقص بطولية متميزة، فى سياق ثقافة بعينها، فيما الرواية هى ملحمة البورجوازية، أو فن الأزمنة الحديثة، منذ

أبكم السر فى مداها الواسع؟ لكن الثلاثية ممتدة، وبرغم أهميتها لا تملك هذا القدر من السحر. أكان ذلك لما فيها من أمل؟ أم أن الأمر يتعلق بشئ آخر؟ لا أظنه هذا الأمل قط، فمن بين كتبي الأثيرة ما هو غير أمل قط (دون كيخوته)، (الإخوة كرامازوف)، (قلعة كافكا)، (القوة والمجد) لجراهام جرين... إلخ، أم كان ذلك لأننى تعاملت معها بوصفها صندوقاً، يحوى الكثير من الأسرار، والحكايات، والرموز، التى سردت دون عسر؟ فهى تأخذنى إلى فضاء آخر غير عالمنا الصاحب الضجج. فيما بعد قرأت دراستين عنها، أولاهما لطبيب نفسى، وثانيتها لناقد^(٣). كلتا الدراستين لم تقتنعانى. صحيح أن الدراستين تتطوآن على بعض الفائدة، لكنهما، فى تقديرى، ظلتا بعيدتين عما أظنه أساسياً فى هذا النص الكبير.

سنوات مرت على هذا اليوم البهيج الذى عرفتها فيه. وكلما عدت فيها كانت - كما يقول أبو نواس عن جنان - بالمود أحمد. وما أنذا، أحول الأفكار التى روادتني عنها إلى كتابة، مع يقينى - أنها ككل نص كبير - مستعرض الكثيرين غيرى على محاولة فهمها وقراءتها^(٤).

مكر العلامات

أبدأ، على نحو تقليدى بالعنوان، أول ما يجبهنا فى الكتاب، وأول من يأخذ بأيدينا ونحن نلج فى دروبه الكثيرة المتعددة المتشابهة. العنوان أول عناصر اللعب الذى يمارسه النص؛ قد يمنحنا معنى واضحاً، مديماً، لا لبس فيه، وقد يموه على أى معنى، فى ولع بتأجيل الدلالة، أو إبطائها. وفى تعبير شهير لدريدا^(٥)، يقيم علاقة مشابهة بين العنوان، والقنديل الذى يعلق على واجهة البيت. كان النص بيتاً يشبه قطعاً فى السياق، أو برهة تأخذ القارئ إلى حيز محدد، مختلف عما حوله، لكنه معتم، وفى حاجة إلى الإنارة. العنوان، إذن، علامة تعين على الاتصال، وتوجيهه، وقد تحدده فى مسار بعينه. تشبيه العنوان بالثريا أو القنديل، يحصره فى وجود «مادى»، فى علامة واضحة التخوم. بل إن المفردة نفسها، تشير إلى مدلول محدد عيى، فيما العنوان يعلو الكتاب، كالاسم، اسم العلم المحدد الذى اختاره أب لوليد.

الكامل فى مؤسسات الدولة المختصة بالايديولوجيا آنذاك، هو الذى جعل محفوظ وزملاءه يرون علاقة ما بين المجموعة والحرافيش. المهم هنا مسار الكلمة من الدلالة على فئة اجتماعية فى برهة من تاريخ مصر إلى الدلالة على مجموعة المثقفين إلى الدلالة على هؤلاء الفقراء الذين يفتنهم محفوظ حين يتهى كتابه قائلاً إنهم «يخوضون الحياة ببراءة الأطفال وطموح الملاكمة».

هؤلاء الحرافيش، ملح الأرض، ساكنو الصفيح، يقول صلاح جاهين لهم: «الدنيا كذب فى كذب وإنسو بصحيح»^(٩)، هم أبناء الفقراء الذين «يكبرون، فيحطمون الزجاجات، ويخرجون للدنيا فى الشوارع بملابس الحيوان، رجالاً يلتقطون الرزق بمناقير الطير، خطافون، سفهاء، جهلة، يتجنبون النور الفضاح، قتلًا لا يقتلهم إلا العشق، غايتهم الفوضى وإفلاق المدن» كما يفتنهم بحيسى الطاهر عبدالله^(١٠). ومن الجلى أن السلسلة التى يمكن صنعها لهم فى الخطاب الأدبى والتاريخى، تشير إلى تعبير واضح فى الدلالة، فهم فى الخطاب التاريخى، عامة، ودهداء، وسفلة، وهم فى خطاب الكتاب المحدثين موضوع رغبة يتمثل فى كتابتهم وغاناء بلهم، فيتحولون إلى مطلق فلسفى، أو موضوع لحكاية كبرى متعالية. ورغم أنهم يظهرون فى روايات محفوظ فى وقت مبكر، كما فى (زقاق المدق) مثلاً، إلا أنهم لا يجاوزون حضورهم الاجتماعى، فهم جزء من اللوحة الشاسعة للمجتمع، ووجودهم يكمل المشهد، بل قد يتحولون إلى رموز للشر، كما فى شخصية زبقة صانع العاهات، أو الدكتور بوشى نازع أسنان الموتى. أمّا هنا، فهم الوجود المؤسس للنص ودلالته.

لكن، أتعنى الكتابة عن الحرافيش، وتحويلهم إلى مطلق على هذا النحو، أن الكاتب تبنى رؤيتهم للحياة؟ إن النص يحولهم إلى شبح هائم، وإلى راية تخاض تحتها المارك، لكنهم فى النهاية لا يجتروحون فعلاً وائياً، وإنما هم صيغة وتجريد روح هائمة، وكلية، لكنها غير منظورة، وفاعلة. فقط فى الحكايتين الأخيرتين يظهرون، لكن دون أسماء، أو قسامات، أو وجود محسوس، وينحصرن فى كتلة مصممة، تلتقى برجلها القدرى، فيتوحدان، ويتداخلان، ويستمد كل

خرج دون كيخوته على فرسه الهزيلة، باحثاً عن معنى فى فضاء تهافت فيه القيم المطلقة. ويبدو أن من ترجم كلمة Epic إلى العربية بكلمة «ملحمة» قد نظر إلى ما تحويه من معارك، وما تزخر به من قتلى ولحم بشرى، ومن هنا جاء التعبير عن الروح والقعقة. لذلك، ليس غريباً أن تغادر الكلمة هذا الحقل المحين، لتصبح دالاً على الفعل العظيم أياً كان نوعه. بل إن بعض نقاد الأدب يصفون الرواية الممتدة التى تتوالى فيها الأحداث الكبرى بأنها رواية ذات نفس ملحمى أيضاً، لا لما فيها من فعل إنسانى ضخم فحسب، بل لوجود «لمحة» بين الكائن والقضاء الذى يجترح فيه الفعل البشرى، قبل حدوث تلك الهوية، التى تدعوها الفلسفة الهيجلية بالاعتراب، وتربطها البلاغة النيتشوية بموت الله، أى موت المصدر المركزى للقيم، المؤسسة لمعنى الوجود. الرواية ذات النفس الملحمى هى التى تصور مجازاة الفعل البشرى لهذه الهوية عبر البروليتاريا، وذوبان الفروق بين الجماعة وقيادتها.

كلمة «حرافيش» تقترب فى الخطاب التاريخى المصرى بالعامية والهدماء، أو الهامشيين كما يقال الآن، هؤلاء الذين كان الجبرنى وابن ياسين يقرنونهم بالغوغاء والهوام والزعران. وقد كونوا «طائفة» فى مجتمع القاهرة، لها شيخ اسمه شيخ الحرافيش وأعضاء بلغوا أحياناً «أربعة آلاف» حرفوش. وفى المراسم والأعياد كان هؤلاء الحرافيش يجتمعون تحت قيادة شيخهم، ويتوجهون إلى القلعة لطلب العادة وهى بعض أرغفة الخبز ورطلان من اللحم لكل حرفوش مع دينار ذهبى على الأقل. وواضح من خطاب المؤرخين أن هؤلاء الحرافيش جماعة غير منتجة، لا يمارس أعضاؤها حرفة معينة، ولذا كانوا أقرب إلى المتسولين الذين يعيشون على أبواب المساجد الكبيرة، مثل الحسين والسيدة زينب والإمام الشافعى^(١١).

ويقول محفوظ إنه سمع الكلمة من أحد أصدقائه، الذى كان قد قرأها فى كتاب قديم، وأعجبته، فاقترح أن يجعلوها اسماً لمجموعة الأصدقاء التى ظلت جماعة شبه مغلقة من الكتاب والفنانين، يلتقون أسبوعياً على نحو منتظم^(١٢). ولعل طبيعة المجموعة المكونة من أفراد منتجين للثقافة، وحرصهم على وجود مسافة ما بينهم وبين الاندماج

من ناحية أخرى. وكنت أول من اتخذ من الكتابة حرفة فى حارتنا على رغم ما جرّه ذلك على من يتقير وسخرية^(١٣).

ينقلنا هذا المقتطف إلى زمن أولى والعالم جد وليد حتى إن أشياء كثيرة كان يموزها الاسم، ولكى تذكر ينبى أن يستعمل الإصبع فى الإشارة إليها^(١٤).

يؤكد ذلك، الانتقال إلى معرفة الكتابة - الأبجدية. وفى ذلك كان لابد من أن تتحول الكتابة إلى غزاة للتاريخ والوعى، برغم كونها حرفة نجر التحقير والسخرية.

لكن الكتابة لا يمكنها وحدها أن تنهض بالمهمة، فهى فى حاجة إلى آخر «أحد أصحاب عرفة»، ليمد الكاتب بما لا يعلم من الأخبار والأسرار. صحيح أنها تفوق الصوت والسر الشفاهى، بقدرتها على خلق النظام، وارتفاعها عن الأهواء والتحيزات، لكنها دائماً منقوصة، وفى حاجة لمن يكملها. ولكى يبدأ الكاتب فى عمله لابد له من العثور على مسوغ، تكة، ليبدأ سرده. من هنا، يؤكد الكاتب أن نهوضه بالتسجيل، والكاتب هنا محض مسجل - فى حاجة إلى مسوغ.

الكتابة تسجل ما حدث، فهى تتحدث عن شئ آخر غير نفسها، وتمثله. لا ينتبه السارد هنا أن سرده محض تأويل لسرد آخر، يقوم به رواة متحيزون ذوو أهواء، وأن عمله يتحول إلى نص يتحدث عن نفسه، ويكشفها. فهو يكتب لا ليسجل، بل ليفنى الأهواء والتحيزات، وليخلق «وحدة متكاملة ليحسن الانتفاع بها».

الكتابة عن البدء حين كان العالم جد وليد تلقانا فى أول شذرة من (ملحة الحرافيش):

فى ظلمة الفجر العاشقة، فى الممر العابر بين الموت والحياة، على مرأى من النجوم الساهرة، على مسمع من الأنشيد البهيجة الغامضة، طرحت مناجاة متجسدة للمعانة والمسرات الموعودة لحارتنا (ص ٥).

منهما وجوده من صاحبه. إنهم يظنون، كما هم، وكما كانوا دائماً محض تجريد، فيما يتجسد البطل القائد المعلم - أى الأب الرمزي الرحيم - فى رجل له اسم يدل عليه، وجسم يحتل جزءاً من الفضاء، ويفعل فيه. والسؤال هنا هل يخرج من هؤلاء الحرافيش، وهم غالباً العامة الرثة، أبطال يستحقون تسجيل بطولاتهم فى ملحمة كما يقول عنوان الكتاب؟

تتكون (الحرافيش) من عشر حكايات متوالية، يبنى اللاحق منها على السابق. كل حكاية تسرد «سيرة» بطل من أسرة مقدسة هى آل الناجى، كان السارد هنا يسرد ملحمة، أو يغميها، مما يعنى أننا إزاء سرده له طبيعة خاصة. والسارد يقترب من الشاعر، الذى يقص على سامعيه أحداثاً ليست بالضرورة مجهولة لهم^(١١)، ومن ثم ينأى محفوظ عن أى عسر حدائى، ويتحرك فى فضاء واسع ما بين الرمز والأليجورى Allegorie، أى الحكايات الرمزية، التى يصفها بول دى مان بأنها أخلاقية دائماً^(١٢).

الشاعر ينشد بطولة الأبطال فى خطاب شعري سردي عن تلك الأزمنة المباركة.... حين كانت النار التى تلتهب فى نفوسنا من جوهر النار التى تلتهب فى النجوم على حد تعبیر لوكاش. إن هذا المنشد ينتج خطاباً يحاذى التاريخ ويجاوز، وما يسرده يجاوز خطابه بوصفه شاعراً متعنياً، فهو برغم احتذائه التاريخ يملو عليه، ليحدث فيه من خارجه.

كان نجيب محفوظ فى (أولاد حارتنا) - وهى حكاية رمزية بامتياز - قد حدد السارد على نحو دقيق:

إلى أحد أصحاب عرفة، يرجع الفضل فى تسجيل حكايات حارتنا على يدى، إذ قال لى يوما «إنك من القلة التى تعرف الكتابة، فلماذا لا تكتب حكايات حارتنا؟ إنها تروى بغير نظام، وتخضع لأهواء الرواة، وتحيزاتهم. ومن المفيد أن تسجل بأسانة فى وحدة متكاملة، ليحسن الانتفاع بها. وسوف أمدك بما لا تعلم من الأخبار والأسرار. ونشطت إلى تنفيذ الفكرة اقتناعاً بوجاهتها من ناحية وحباً فيمن اقترحها

الطرائق، وأساليب السرد، تتغير النصوص الغالبية، وتتحرف زوايا الرؤية، لكن تظل محفوظ لكتته، وتجيده، واختياراته. لكن هذا التوقع سرعان ما ينشوي عليه، إذ إن كلمة ملحمة مقرونة بالرافيش توجب التوقع إلى حين.

لنعد إلى الشذرة الأولى من الكتاب:

في ظلمة الفجر العاشقة، في الممر العابر بين الموت والحياة، على مرأى من النجوم، على مسمع من الأنشيد البهيجة الغامضة، طرحت مناجاة متجمدة للمعانة والمسرات الموعودة لحارتنا.

حيث نصبح في فضاء غامض بدئي يتأبى على الواقعية، ويموء عليها فلا نستطيع تعيينه. ومن خلال النمط النحوي الذي يتكرر فيه شبه الجملة يتخلل لدى المثلي إحساس لا شبهة فيه بغنائية صوفية، تدمج المتناقضات، حيث معاني الحياة والموت، الخلود والبهجة، والمأناة والمسرات الموعودة، فنعرف أننا نقترّب من صورة العماء قبيل تكوين الكون ونخلقه، حيث الممر العابر بين الموت والحياة.

هذه الشذرة التي يفتتح بها الكتاب تشي بكيمياء الكتابة التي حاولها محفوظ من قبل في (أولاد حارتنا)، ولم ينجح في العثور عليها على نحو مرضي. ثمة اللوؤذ بالتقدير والصفاء اللغوي، ونفى الزوائد، وزائد التعليل والشرح والتقصي، فنقترب من الشعر الغنائي. لكن القارئ إذ يقرأ الشذرة الثانية يحس الاختلاف، اختلاف النبرة، والطريقة، واللغة، لأننا بدلاً من الغنائية نجد سرداً مشهداً وبرهة زمنية، دينيوية، وكلما توغل القارئ بدا له النص متأبياً على الانصياع لتوصيف سابق. مع ذلك، يظل النص يرغم امتداده وتجاور جمالياته، مزوداً بما يضم شتاته. إنه نص تتجاوز فيه الخطابات، وتتألف المتناقضات. مع هذا ثمة إيقاع سردي يلحم أجزأه، ويشدها، وتتأزر أجهزته لتحقيق غاية معلنة بأكثر من وسيلة.

في النص الروائي ينتج الكاتب تنوعاً كلامياً هو صورة للتنوع في المرجع. هذا التنوع يجعل من الرواية مجمع لغات

في كلا الكتابين: (أولاد حارتنا) و(ملحمة الحرافيش) تبرز أنا المتكلم. لا يهجم محفوظ هنا بضرورة اختفاء الراوي، واختفاء الكاتب، وهو ما كان حرصاً عليه في روايات أخرى. لكنه لا يوظف هذا الإمكان كثيراً، لأنها محض تكتة للسرد. الكاتب هذا النحو لا ترتب عليه نتائج أكثر من ذلك، فهو ليس كاتباً ما بعد حدائي يكتب قصاً شارحاً، يجعل الكتابة تتحدث عن نفسها. لكنه يتخفف من عسر الحداثة، ويؤكد كون الكتابة لها مزية الشهادة على ما حدث، وما ترويه، ومن لم لها ذات أنتجت، وبهذا فإن الراوي يكاد يكون صيغة لأنه خارج الحدث، ولهذا فهو بلاماضي ولا حاضر، ولا اسم أو ملامح. في (أولاد حارتنا) نعرف أنه كاتب مهتته تحرير الرافيش، وفي (حكايات حارتنا)، طفل لأسرة، ربهام موظف. أما هنا فهو محض ضمير نحوي مندغم بجماعته. كأنه مؤرخ أعطيت له حقوق الفنان، يكتب ويسجل وبأسف ويفرح، يصفق للبطل الخبير، ويسخر من البطل الخائن. وبرغم أن طبيعته اللابة تغلب عليه أحياناً، فإنه سرعان ما يزجرها لنعود إلى العيوس.

في (أولاد حارتنا) أملى أحد أتباع عرفة على الراوي ما لم يشهده، وبهذا يرى الراوي نفسه محض وسيط شفاف بين هذا الرجل والمسرد لهم. أمّا هنا فيتقلص ويوغل في صيغته، ينأى عن الحدث، برغم أنه يسرد بكتة الموقن من صحة ما يسرده. وبهذا يقترب صوته من صوت الكاتب، أو يكاد أن يتوحد بصوت التاريخ العليم بكل شيء. ومن ثم، يصبح أقرب إلى صوت الجوقة في المسرح اليوناني، دون أن يتورط في حوار مع أي من شخصياته، لأن الحوار مع الشخصيات يجعله مساوياً لها، وهي في تهافتها وقابليتها للقاء أقل من صوته المتعالى عن اليومي المبدول. هذا يعني أن الكاتب لم يعد مهتماً بتكتة السرد التي تومي إلى كونه شاهداً كما نجد في (أولاد حارتنا). فهو برغم عدم تورطه في الحدث، ليس محايداً، فهو منحاو إلى الحقيقة، ومتحيز لها.

يعلو الكتاب لافتتان دائماً، اسم مؤلفه وعنوانه، وكلاهما تخلق أفقاً للتوقع. التوقع الأول هو أننا لزاء رواية، فبرغم أن محفوظ كتب القصة القصيرة وأحياناً المسرحية، فإنه شوهر بكونه روائياً، روائي له سمته وخصائصه. تبدل

هذه الحقيقة التي تأخذ هيئة الأطروحة، ليست سوى نثار من أجساد صغيرة وبطيءا وهومات متشذرة مشوثة مع عناصر أخرى في نهر الحياة السبيل الذي يخلط الشاهد بالدموع، والذهب بالنحاس. والكتابة تأخذها وهي ملقاة هناك، غفلاً، مشوثة، لكي تحاول تنقيتها، وبلورتها، ومنحها القوام والتعيين، ثم تمر كرها حول معنى أوحده مطلق، يجاوز طبيعته اللغوية، ويقدم نفسه كأنه يجب أن يقبل ويؤخذ هكذا. تنسى الكتابة هنا أنها كتابة، أي علامات بإمكانها أن تمكر، وتنفلت مما أرادته لها إرادة صاحبها، وتكون لها إرادتها الخاصة.

بيت العالم

برغم العنوان الذي يشير إلى الحرافيش، إلا أن الكتاب يقص تاريخ أسرة، أسرة من نوع خاص، أقصد أنها تختلف عن أسرة السيد أحمد عبد الجواد التي نقرأ عنها في «الثلاثية». هناك، نحن مع رواية أجيال، حيث نجد أسرة تنتمي لطبقة بعينها، في فضاء حديث، يتسم بالتراتب الطبقي. والكتابة تنقص الأسرة في هذا الفضاء، بوصفها ممثلة لمجتمع وطبقة. من هنا يلتفت نظران الحرص على المطابقة بين حدث الكتاب وحدث المرجع التاريخي والواقعي. ويتم الانفتاح على المرجع من خلال وسائل محددة، تقضي جميعها إلى تقديم صورة عن هذا المرجع. وككل روايات الأجيال، تبدأ الرواية بالأسرة في قمة مجدها، ثم تشتبه عليها الطرق لتصل إلى الانحدار.

الأسرة في (الحرافيش) مادة لكتابة العالم ومعانيته، لا استهدافاً للقبض على جوهر الواقع، ولا كدساً خلف «شرف» الشهادة عليه، وإنما هي وسيلة لتحقيق رؤية في العالم، ولذلك هي أسرة مقدسة، اصطفت لحمل الأمانة، وضج فرد منها بأشواق مجازاة لفرديته، أي امتلاً بإيمان نبوي بحقيقة واحدة في الوجود هي تحقيق العدل. وتبعه بعض من نسله، فسار سيرته، وانحرف بعض آخر فكان عدواً لجده، مؤسس الأسرة. وما بين قطبي الوفاء والخيانة يضيغ فضاء الحرافيش بالصراع والقتال والخيانة والوفاء والحب والكراهية، حتى تدور الأرض دورتها، ونصل إلى تحقيق المطلق في يوتوبيا تجيب محفوظ.

هَجُتْ، وأُسْلِبَتْ، وأُدمِجَتْ، ليكون النص - كما يعبر باختين^(١٥) - صورة للعالم. وفي (ملحمة الحرافيش) لا يخلو محفوظ من طرائقه التي شهر بها في صوغ نصه وتنميته، والتي مهما بدت متنوعة، بل قد ينفي بعضها بعضاً، في تلك المسيرة الطويلة من الكتابة، يترك وراءه ما لم يعد مفيداً، ما أصبح حمله يشق ويطلو خطواته. في هذا سوف يضع القديم في سياق مختلف بأن يجعله خادماً لسيد آخر لم يخلق لخدمته. حال من التبدل والانقلاب، يزاح فيها مالم يعد ناجماً من التقنيات، ويتبنى فيها ما يلوح صالحاً لدى معاصريه حتى من المغايرين، لكن مع الاستيلاء عليه واحتيازه، حتى ليظن أنه منشئه. الرواية مجمع لغات، وتلك حال (الحرافيش)، لكنها في الوقت نفسه تجاوز التنوع الكلامي، موهلة في مغاسرتها، إلى ممارسة نصية تجاور الخطابات. بيد أن هذا التجاوز لا يعني التشظى بحال. ثمة التفحة للمحمية التي تؤكد الغنائية، وثمة الجوقة المسرحية التي تعلق على الحدث، وثمة الراوي الذي يطلو مرة، وتصبح عينه الراصدة كاميرا محايدة، ثم يتعجل الإبلاغ، فيطوح بالطرائق التي ظل طويلاً يحاول إقناعها منصاعاً لإيديولوجيا «الملاءمة»؛ ملازمة الأداء للمغزى، وملاءمة الوسيلة للغاية، فلا نشعر بالتشظى، ولكن بالرغبة في ملاحقة الحدث، لسارد عجول، بعبارة واحدة يلخص شخصية، وفي سطر واحد يختزل سنوات.

ثمة غاية واحدة تجند لها كل الوسائل، لكن هذه الغاية تنبههم لشموع الفضاء. غيوم الحياة في سبيلها تحجب نورها، فيبدو كأن النص ينحها ليخضع لمسيرته التي تختمها الكتابة. تنفلت اللغة فإذا بالكتابة الأخلاقية المنحنية على مغزى لثريته، التي تطابق نفسها مع التاريخ، تنتج نقضها.

الكتابة الأخلاقية بهذا المعنى لا تكتشف الحقيقة، ولا تتسللها، ولكن تدعو إليها. إنها مسلحة بسلطة التاريخ ومغازيه، وخلاصة الحياة، يتصور الكاتب فيها نصه وقد اعتزل الخبرة والتجربة، لكن لأنها كذلك تجتذ نفسها أسيرة الإرغامات المشتتة التي تحقق غايتها. ولذا، فمهما كان جموح المغامرة تظل هذه الكتابة مصفدة بمنطق توازن الأضداد، حيث الشكل مسار للفكر، والكاتب قناع للحكيم والزمن ميدان لإثبات غاية كامنة في نسج الوجود.

صحيح أن الكاتب بموقعه، ودرجه في سياق المرجع الواقعي إلا أنه هو الحارة، لا لقدمه فقط، وعنايته، ولا لأن معظم سكانه من الفقراء والمهملين والهامين، بل أيضاً لأنه يعيش في «شبه عزلة» والحياة فيه تتصل في أعماقها بجذور الحياة الشاملة، بل إنه لا يحوى فقط الحياة الرائنة، إنما يحتفظ بما يجاوز به الحاضر؛ يحتفظ «بقدر من أسرار العالم المنطوى».

موقعة المكان وحصره بعلاقات المرجع تأخذنا إلى الحاضر، فيما تكشف عبارة «أسرار العالم المنطوى» على تحوله إلى مكان رمزي. وهو ما نجده في افتتاحية (أولاد حارتنا) أصل مصر أم الدنيا. إن الزقاق يتحول إلى حارة تضج بالحياة. والحارة بقعة من الأرض تحدها الصحراء، ويمكن تعرفها من طبوغرافية يحددها النص بدقة. فهي حى مغلق (يقول عن زقاق المدق أنه مصيدة) في القاهرة الفاطمية القديمة، وخوطه أماكن متعينة بالاسم والتضاريس والمناخ، تحده الصحراء، ويقع وسط الجمالية، والعطوف، ومرجوش، وكفر الزغاري، وبولاق. أما في حكايات حارتنا فإنه يقع على مرمى حجر من الحسين، ونجى أسماء مثل القبو، وبيت القاضي، والتكية.. إلخ لتقول بوضوح إنه حى الحسين. أما (الحرافيش) فتعلن ذلك بوضوح لا لبس فيه «سوف يمسى» سماحة الناجي. «من أهل بولاق بقدر ما هو من أهل الحسين». (ص ٢٣٨).

في سياق كتابة نجيب محفوظ أضحت كلمة «حارتنا» علامة على حى بيته، وصل من وضحوا أن راسم أغلفة رواياته يرسمها بوضوح؛ الحى القديم بخصائصه المعمارية الإسلامية، بملاءات نسوته وملامح رجاله. هذا الحى هو بيت العالم؛ مسرح معارك الأنبياء الأليوسيين في (أولاد حارتنا)، والأنبياء الرمزيين في (الحرافيش). أما في (حكايات حارتنا) فيخمسها محفوظ لكتابة طفولة ساردة. السارد الذى ظهر في افتتاحية (أولاد حارتنا) بوصفه أول من احترف الكتابة^(١٧)، ولحن الضمير الدال عليه ميثوئاً في (ملحمة الحرافيش)، يأخذ في (حكايات حارتنا) المبادرة، ويسرد بضمير المتكلم، ويجرب الكاتب من خلاله، اللغة والهواجس والأفكار، ليصبح جديراً بسرد حكاية أسرة الناجي

القضاء، برغم التشابك، يخلق بطلاً فرداً متميزاً هو قطب الرحى. كأنه شمس ساطعة تدور الكواكب الأخرى في مدارها. وكلما ابتعد أحد أحفاده عنه كلما ابتعد عن العدل، وكلما حاذاه واقترب منه، كان هذا دليل نفاسته وبرهان وقائه. من أجل هذا يخلق محفوظ مكاناً يمنحه اسماً وخصائص وتاريخاً وقولكراً وبشراً متملئين بتعنيهم وفقل وجودهم، فهو يدرك أن المكان خالٍ من الدلالة دون بشر يصوغونه ويصوغهم. فى الروايات التى دعيت بالواقعية كان المكان بطلاً، لكنه مكان تاريخى محدد مدرج فى سياق واقعى، يمكن حتى الذهاب إليه وتلمسه، والمقارنة بين وجوده الواقعى ووجوده فى النص.

أزعم أن المكان على النحو الذى نجده فى الحرافيش مائل فى الروايات السابقة على نحو من الأنحاء. وقد برز فى (زقاق المدق):

تنطق شواهد كثيرة بأن زقاق المدق كان من تخف العهود الغابرة، وأنه تألق يوماً فى تاريخ القاهرة المعزبة كالكوكب الدرى. أى قاهرة أعتى، الفاطمية؟ الماليك؟ السلاطين؟ علم ذلك عندالله وعند علماء الآثار، ولكنه على أية حال أثر وأثر نفيس. كيف لا وطريقه المبلط بصفتاح الحجارة، ينحدر مباشرة إلى الصناديقية، تلك العطفة التاريخية، وقهوته المحروقة بقهوة كرشة نردان جدرانها يتهاول الأرابيسك، هذا إلى قدم باد وتهدم وتخلخل وروائح قوية من طب الزمان القديم الذى صار مع كرور الزمن عطارة اليوم والغد. ومع أن هذا الزقاق يكاد يعيش فى شبه عزلة عما يحدث به من مسارب الدنيا، إلا أنه على رغم ذلك يضح بحياته الخاصة، حياة تتصل فى أعماقها بجذور الحياة الشاملة، ويحتفظ - إلى ذلك - بقدر من أسرار العالم المنطوى^(١٨).

زقاق المدق هنا هو الحارة؛ حارة محفوظ التى تجرى فيها أسطوره الخاصة التى ظل يصوغها على مدى طويل.

الأغنياء الوجهاء وهم التجار: البَنان، تاجر الغلال، تاجر السجاد.. إلخ في مواجهة الحرافيش الفقراء الذين يعملون في مهن شتى، تتغير سريعاً ولا تحتاج إلى كفاية. إنهم الناس، الذين يسبسون في الأسواق، وينامون في الخرابات، ويخت الأقبية، ويسكن أغصانهم في بدرومات العماثر، ومنهم يخرج الأبطال والسوقة، والقتلة والقديسون. ويتأكد هذا الاستقطاب في وضع إمام المسجد الذي لا ينهض بدور الوسيط بين السلطة والناس كما في مصر العصور الوسطى، لكنه يخضع خضوعاً كاملاً للوجهاء.

كان محفوظ من قبل يبدأ بإعداد المكان للحدث، حيث يقدم لنا طوبوغرافيته من خلال التحديد الدقيق للصوى والعلامات التي تؤطر المكان وتجعله ديكوراً صالحاً للأحداث، وتحدد للقارئ مساره - مثل المقهى، والوكالة، والقرن في (زقاق المدق) وبيت السيد أحمد عبدالجواد، وبيوت غانياته، ومحل تجارته في (بين القصرين)، وبيت الجبلأوى والصحرَاء.. إلخ في (أولاد حارتنا)، وكان هذا يعني توقف السرد. أما في (الحرافيش) فنحن نلج الأماكن عبر حركة الشخصيات دون توقف للحدث، مع الحرص على الإيحاء بعلو المكان على التغير.

وهكذا، يمكن أن نستمر في تقصى عناصر الفضاء الكاشفة عن علاقات مجتمع مديني في حال من السكون والركود، ولغرض جشومه وهذوئه يلوح كأنه أبدي سرمدى، لا بدء له ولا انتهاء. هذه السمة من الركود مكنت النص من تثبيت المكان في الزمن، بحيث بدا الزمن الروائي ديمومة متصلة متدافعة، مكتفية بنفسها، ومغلقة في وجه نقبضها، فيما تظل مفتوحة فحسب على نفسها. لذا، فإن أناسها أسرى فضاء يسبجهم، ويعزلهم، فلا يقدرّون على الانفلات من هيمنتها، بل لا يهجونس بهذا الانفلات.

لا يمكن للحيز الذي تجرى الأحداث فيه أن ينفلت من التاريخ (١٨). هذا صحيح، لكن النص يقوم بتطويع المكان. بتعبير آخر يدرجه في سياق المقدس، فيعلو فوق التاريخ، ويجاوزه، أو على الأقل يبدو كذلك لا للقراء فقط، بل لسكانه أيضاً، هؤلاء الذين يخلقون مركزاً للمعنى والقيم،

المقدمة حين يشند عوده، ويعثر على النعمة الملائمة. وفي هذا الكتاب سنجد الطفل الباحث عن حلمه في تراب المكان، كمن يبحث عن لقية وعد بها، وسنجد الشواغل وبعض الشخصوس، التي سنلقاها فيما بعد في (الحرافيش)، كان النص، برغم أنه يحتوى على ما يمنحه الوجود بعيداً عن (الحرافيش)، تجربة أولى في البحث عن تلك الكيمياء التي يحاولها محفوظ منذ (أولاد حارتنا)، و(حكاية بلا بداية ولا نهاية)، حتى استوت، ونضجت في (الحرافيش).

في الكتب الثلاثة: (أولاد حارتنا)، (حكايات حارتنا)، و(ملحمة الحرافيش) يصوغ الكاتب المكان الذي يذكر متلفه بمقاطعة «يوكتا باتوفاء» في روايات وقصص ولهم فوكتو، وماكتدو» في روايات جابرييل جاريثا ماركيز. والمكان على هذا النحو بوصفه بقعة محدودة معينة، يتنزع من واقعيتها، يتحول من وجود عيني إلى رمز. المكان في «الثلاثية»، و(خان الخليلي) و(زقاق المدق) مكان حديث، بفعل عوامل كثيرة أدخل في علاقات الحدثة. وبرغم تدخلات العصور فيه، وبرغم بقايا الثقافة القديمة التي تتجلى في الأزياء، والأثاث، وطرز البناء، فضلاً عن اللغة التي ينطق بها، والأفكار التي تراود أصحابه، فإن توغله في الحدثة يوحي بتطوره، وتغيره وخضوعه للتبدل. أما المكان في (الحرافيش) فبرغم اتصاله بهذا الزمن الواقعي فهو واضح الاختلاف. هو مجتمع مديني، يقف في منتصف المسافة بين المجتمع الحديث والمجتمع التقليدي، إنه حارة قاهرة قبيل استيقاظ المجتمع المصري على طرقات الحدثة المدوية. ولذلك، يتبأ بعض عناصره عن توقفه عن التغير، فتشئ بشاته وعلو على الزمن: المصاييح التي تضياء بالزيت، عربات الكارو، الدوكار، البوطة، حوانيت المطارين.. إلخ. ولا تجاوز الأزياء الملامات والجلابيب والعباءات. كما أن الأثاث ينسج عن أن المكان لم يندمج بعد في علاقات الحدثة الرأسمالية. إلى ذلك يشكل الوجود الاستعماري المحسوس، ثقل الوطأة للجند الإنجليز عنصرهما في «الثلاثية» و(زقاق المدق).. إلخ، لكنه ينب هنا، فالحدث النصي لا يعرفه.

فضاء بسيط يلفه الاستقطاب الطبقي، ويسمه بخصائص تقره من المجتمعات السابقة على العصر الحديث،

هكذا تتحول الحارة إلى بيت العالم الرمزي. لكنه بيت سعيد بتجانسه ومكتفٍ بنفسه، ومغلق في وجه العالم. إنه يلفظ الغريب، ويزدرجه، ويتصدى له حين يهدده. ولذا، يصطف سكانه خلف فتوتهم، حتى لو كان ظالماً جلاداً، لأن الفتوة هنا رمز لمهابة، ومنزله بين الحارات الأخرى. أما أبناءه الذين يغادرونه، فهم دوماً يهربون بالخسران، إلا من فر منه دفاعاً عن قيم المكان حين تنتهك، كسماحة الناجي، أو من هاجر دينه ونفسه ليتطهر، ويعدّ عدته للعودة مثلما فعل الناجي الكبير، ومثلما فعل تجليه وسميه ومثليه، عاشور الثاني.

الروزنامة النصية

تبدو حارة (الحرافيش)، المدينة الطوبوية التي شيدها نجيب محفوظ، للوهلة الأولى كأنها معلقة في فراغ، بيد أنّ هذا محض لعب نصي. إن الحارة تلوح كذلك، لكنها في النهاية تشير إلى تاريخ. ولهذا يبدو الزمن أيضاً كأنه مجاوز للتاريخ، أعني أن الزمن الروائي يصعب رده إلى مرجع خارج النص. في «الثلاثية» - مثلاً - يعلن النص عن مرجعه بوضوح لا لبس فيه، وبعدد كبير من علاماته، ومن ثم نستطيع إقامة مبنى القصة، وتحديد زمنها الكرونولوجي عبر الإشارات الزمنية التي تحدد مدى الزمن الذي تخلقه كلمات السارد، وتتيح إمكان تحقيقه وحصر برهانه، بدءاً من أصغرهما وانتهاءً بالفصول والأعوام. بل إن الحدث في «الثلاثية» يقصد في بعض الأحداث المفصلية إلى إقامة تطابق بين حدث النص وال مرجع. وهذا أمر لا مندوحة عنه في نص روائي يتغيا التعبير عن فترة تاريخية أو مسار أسرة تنتمي إلى فئة أو طبقة. لكن الأمر يختلف بالطبع في (الحرافيش)، يتخلى الكاتب عن طرائقه في صياغة الزمن، عبر اللوازم باسم علم أو واقعة تاريخية أو مدينة؛ أي يتخلى عن مهمة فتح النص على التاريخ بما هو واقع، فيما يفتح على التاريخ بوصفه نسقاً، ومن ثم يجهد لإقامة زمن داخلي لكتابه. لكن داخلية الزمن لا تعني أنّ محفوظ يعلقه في فراغ، إنه حقا يبدو كذلك لكن أواصره بالتاريخ حاضرة، وفاعلة. فمحفوظ كاتب لربه واقعي، وولاءه القديم للفن بوصفه مشاكلاً للواقع، يظل فاعلاً وحاضراً وإن تم التحويم عليه. فهو بصوغ علاقات

ويؤدودون عنه. كان النص يلتقط المفردة الاسم، أي الحسين، ويوظف حملاتها الدلالية فيتمييز المكان عما يحوطه. بهذا تتحول الحارة من مكان متجانس قابل للتجزئة والتحديد إلى مكان يشكل انقطاعاً في الحيز، ومن ثم يتقدس، ويتطوّب، فيأخذ في عيونه سكانه هيعة مركز الكون، بل يصبح بديلاً للكون واختزالاً لاتساعه وتعمقه. في هذا السياق يجاوز الزمن التحديد الكمي: زمن لا تعرف بداياته ولا متى ينتهي.

مع هذا كله، يظل المكان دنسياً، أرضياً، فيحصل بأمكنة محفوظ الأخرى في رواياته الواقعية. المقاهي هي المقاهي، حيث يلتقي الناس، وتنشأ بينهم تلك العلاقة التي تنهض بها في الحياة المصرية، اللقاء للسمر وقتل الوقت. فقط ينهض المقهى بدور خاص في الرواية، إنه مكان البيعة للفتوة، أو الثورة عليه. فهو مكان برغم ما عليه من طلاء الترويح والترفيه، ينهض في الحارة بدور إعلان السلطة عن نفسها، لا في سرد قصص الفتوات الأخبار أو الأشرار فحسب، بل في إعلان الإذعان للسلطة أو الثورة عليها. إنه مكان مفتوح على خارجه، علني ووسطي. بهذا يختلف عن موضع آخر هو البوطة أو الغرزة، التي تقوم بدور أقل أهمية، فهي أماكن قوية، فيها يمرّ الناس من الحياة العامة غارقين في علاقات تحاول الانفلات من سطوة السلطة، فتعترن بالخمير والمخدر والغناء، والنسوة اللاتي جردن من اللكائنة فاحترفن البغاء والرقص. مع ذلك لا يقوم النص بتحويلها إلى أماكن متجانسة تماماً، فهي في النهاية ليست «بيتاً» لكنها أيضاً ليست «غابة».

تنهض الخمارة أو البار، والبوطة في (الحرافيش) بتلك المهمة الموكلة إليها في سرد نجيب محفوظ، مثلها مثل بيوت الغانيات والعوالم، والموامات. إنها مأوى المثقلين المتعبين الفارين من قسوة الحياة، وظلمها. فيها يلتقي ياسين وكمال عبد الجواد، ليكتشف الأول أن كمال الذي ظنه سيكون مختلفاً، قد أثبت أن العرق دساس، وأنه كاخيه وأبيه، سائر في الطريق نفسها. وفيها - في (زقاق المدق) - يلتقي عباس الحلو بمصرعه. لكن فيها أيضاً تلتقي العوادة زوبة ياسين، وتتحول إلى ربة بيت، وزوج، وأم. ويلتقط عاشور الناجي الماهرة فلة، ليحولها إلى قرينة البطل المخلص، ووعاء ذريته.

تبدأ (الحرافيش) بشذرة تموء على الزمن، وتعمل به إلى معنى البداية. حيث الوعي بالزمن وعياً أولياً بسيطاً، في حاجة إلى بث نصي، يتكئ على علامات وصوى تحده خالقة إيقاعاً داخلياً ينظم الحدث. حين يعثر الشيخ عقرة زيدان المنذور من النص للعثور على عاشور وترتيبه، يبدأ هذا البث بتحديد سن درويش زيدان قائلاً: «ورأى» (أي درويش) الوليد فذهل كما ينبغي لغلالم في سن العاشرة (ص ٩). ثم يتابعه بعد ذلك في نموه، حيث نعرف من الحوار فيما بعد أنه «قد بلغ العشرين»، ذلك لأن تحديد سن درويش يعني أن نعرف ما قطعه عاشور في النمو. وبعد حادثة «الشوطة» التي دهمت الحارة، وهجرة عاشور إلى الخلاء، يحدد النص المدة التي قضاها عاشور وفلة ومعهما الوليد شمس الدين في الصحراء بوضوح: «قضى عاشور وأسرته في الخلاء مايقارب الستة أشهر» (ص ٦٣).

الأمر لا يقف عند تحديد سن الأبطال، وإنما يجاوزه إلى ما هو أعمق، أعني أن الكاتب يلجأ إلى خلق روزنامة نصية، فيخلق من الأحداث الكبرى التي تكاد تكون مفصلية علامات، وصوى، تحدد للقارئ المسرود له مساره. ولدينا في الحكاية الأولى لحظات معينة تصلح لمثل هذا الأمر: عشور الشيخ عقرة على الوليد، خروج البطل من بيت الشيخ عقب موته ورحيل سكنية إلى مسقط رأسها، حيث يكون عاشور جازو سن الطفولة واليقافة، وبدأ يترك أبواب الرجولة، زواج عاشور من زنتب، ظهور درويش في الحارة وناؤه الخمار، ثم لقاء عاشور بفلة الأقرب إلى اصطدام قدرى، ثم ولادة شمس الدين، ثم الشوطة، والعودة إلى الحارة من المهجر، والاستيلاء على بيت البنان الذي قاده إلى السجن، وأخيراً نهاية الحكاية بغيابه.

وهكذا، نستطيع أن نجد في كل حكاية من حكايات الملحمة العشر عدداً من الوقائع التي تعيننا على تحديد الزمن والشعور بجمده. وإذا كان زمن كل حكاية ليس طويلاً جداً، فإن زمن الحكايات جميعاً؛ زمن (ملحمة الحرافيش) مسرف في الطول. وعلياً لا ننسى في هذا السياق أننا لزاء رواية ضخمة، هي في وجهه من وجوها رواية أجيال. ولذا، يقوم الكاتب بإدراج شخصياته في أجيال واضحة النجوم، تتتابع موجاتها في سلاسة تمتددة هي أسرة آل الناجي.

صلبة تجعله لا يخلق بعيداً عن الأرض. على هذا سنجد أن الحارة تنتمي إلى الواقع محدد وزمن محدد، مثل الحديث عن المأمور في حكاية شهد الملكة أي الإشارة إلى نظام أمنى حديث. وكان من قبل قد أشار في الحكاية الأولى إلى سفر سكنية، زوج الشيخ عقرة، ومربية عاشور إلى قرينها في القليوبية، إشارة إلى التقسيم الإداري الحديث. لكن مثل هذه الإشارات الشاحبة لا تحدد زمناً مرجعياً على نحو دقيق، لكنها تجعله خلفية باهتة، دون أن تطابق بينه وبين مرجعه.

إن الناس غارقون في ديمومتهم، لا أحد يحلم بأفق آخر خارج المكان، والخروج منه لا يعني اكتشاف جديد، أو تجريبه، ثمة قمود عن التحرر من رقة المكان، ربما جاء تعبيراً نصياً عن سمة شهر بها السياق المصري، أعنى المكوث دون الخروج، والإقامة دون الهجرة، ومن ثم يوغل الزمن في انغلاقه، بحيث يكاد يصبح داخلياً محضاً. وفي هذا يتخلى الكاتب عما أتقنه في معظم ما كتب من قبل، أي يطوِّح بالطرائق التي تحدد الزمن، ليخلق زمناً لا يكاد يلتقي مع الخارج ولا يتقاطع مع أحداثه. والقارئ في هذا في حاجة إلى ما يثير له السبل المشتبكة وهو ما يدركه الكاتب الذي عثر على كيميائ هذه الممارسة النصية بعد (أولاد حارثنا) و(حكايات حارثنا)، و(حكاية بلا بداية ولا نهاية)، فيساعده بخلق محطات، برهات مفصلية تصلح أدوات لقياس الزمن وجريانه، ولذا التمس عليه المسار، واشتبهت الأسماء والأحداث.

يسمى محفوظ سير أبطاله بالحكايات، وهي كلمة تشي بدلالة تصرف إلى القدم والعثاق، حيث الزمن النصي ينساب على نحو يطابقه أو يكاد مع الزمن الواقعي، زمن الحياة البسيطة البراءة من تعقيد الأزمنة الحديثة. ومن ثم فالأبطال ليسوا إشكاليين بالمعنى اللوكاشي، ومن ثم فهم ليسوا في حاجة إلى معاناة الاغتراب، ولا يخوضون دراما الوعي الشقي، فهم يحيون في إهاب زمن الأشياء فيه واضحة، صافية، وهي إما صحيحة أو خاطئة، بيضاء أو سوداء، ولهذا تلوح أزمنة الحكايات بسيطة، وأبطالها ليسوا في حاجة إلى تجزؤ الزمن أو نقيته.

* وعندما وفدت الفلاحات يشرن بالفيضان،
ويبحن البلح، كانت زهيرة تعانى ولادة عسيرة
(ص ٣٥٣).

* وذات يوم عجيب والحارة تعانى حينها البرومة
المألوفة الكبيبة، والشتاء يولى مودعاً، انحدر من
تحت القبر رجل (ص ٥٥٦).

* فى أوائل الربيع، ونداءات الباعة تتردد بالملائة
والعجور وضعت عزيزة طفلاً أسموه عزيز
(ص ٢٨٥).

على هذا النحو يقرن الكاتب الفصول ودوراتها بما
شهرت به فى السياق المصرى الاجتماعى والثقافى، ولهذا
يستخدم علامات لغوية لصيقة بالمكان: طوبة، الملائة، العجور،
الخماسين.. إلخ. كما أنه يربط بين خصائص الزمن وما
يرتبط به، ليخرس النص فى سياقه. فمهما يكن الزمن النصى
فى غير حاجة إلى ربطه بالزمن المرجحى، إلا أن الكاتب يمسى
خطورة انتفاء علامات المكان، وشاراته، ولهجاته. إلى ذلك
تنهض تيمعات تكرار دورات الفصول، فضلاً عن ضبط
الإيقاع الزمنى بتحديد علاقة الشخصيات بالزمن والطبيعة.

وفى نص روائى مخلص لرواياته مثل (ملحمة
الحرافيش)، لا شك فى هيمنة الزمن السردى، زمن الفعل
البشرى الذى يمنح الزمن معناه. إلا أن نص (ملحمة
الحرافيش) مخلص، وبالقدر نفسه، لأخلاقيته؛ أعنى لكون
الكتابة فعالية أخلاقية. فبرغم هيمنة الزمن السردى، إلا أن
محفوظ بأبى إلا أن يدسّ رمزاً آخر غير سردى، يتراوح بين
الغنائية والتقريرية. الزمن السردى أداة الرواى الأساسية لأنه
إهاب الفعل ومحيطه. ومن ثم فالسرد، وبخاصة فيما يسمى
التلخيص، يمكنه من تقليص الزمن واختزاله مع خلق الشعور
بسرعة إيقاعه، فيما يتضاد زمناً التقرير والغنائية مع هذا
المسمى. كأننا إزاء صراعية تبطن الممارسة النصية، بين الرغبة
فى تسريع الزمن والرغبة فى دس المغزى. وهكذا، سنجد مثلاً
الزمن الشعرى، ينبث بين أشكال السرد المتنوعة، فهى تحوطه
من كل صوب، وتفرقه فى زخمها. الزمنان التقريرى
والشعرى يوقفان سيولة الزمن ويوظفان من أجل دس المغزى،

طول النص وسعة مداه قاده إلى خلق لحظات بعينها
لتصبح واضحة، تفرق بين الجهود، وتحدد تخوم الأحداث أو
تومى لدلالات، أو تمثل انقلابات طابعها دراماتيكى، تقسر
المتلقى على الاستسلام لإغواء الدراما، وتفجرها باحتوائها
على التشويق. ومن هذه المحطات المنظمة للزمن، والضابطة
لإيقاعه، سنجد أحداثاً مثل العثور على طفل سيكون بطلا
مخلصاً، وتحول المرأة القادمة من الخمار، لتكون رعاءً لذرية
البطل، والشوطة، وغياب عاشور. وهى أحداث محورية، تخرق
المألوف، ولسوف يقوم السارد بقصصها أكثر من مرة، وعلى
ألسنة تختلف لغاتها باختلاف موقعها من الصراع، لتتحول
بعد ذلك إلى علامات مكونة لفولكلور المكان، توجج فى
أبنائه شهوة الدفاع عنها بوصفها مثلاً علياً حاكمة للحياة
فيه. ولسوف تجدد أحداث كبرى من نوع مغاير، قد يكون
بعضها مضاداً لهذه المثل العليا، مكانها فى كتاب تاريخ
الحارة الضاح، مثل اختفاء سماحة الناجى، وعودته، ومصرع
زهيرة الدامى، ومصرع جلال المدوى من بعد، لتصبح
محطات حديثة كبرى، تحدد مسار الزمن وإيقاعه، من ناحية،
وعلامات دالة على صحة المثل العليا، وضرورتها لاستمرار
الحياة من ناحية أخرى.

وقد استطاع محفوظ خلق إيقاع روائى، ينظم المدى
الشاسع للنص، ويمنح الإحساس بما يتطوى عليه فضاءه من
تدافع واتصال، من خلال توظيفه لتكرار الفصول الأربعة:

* ثمة سحائب كانت تركض فوق سطح
الشمس فى اليوم الأخير من أشتير (ص ١٨٥).

* جاء الصيف زافراً أنفاسه الحارة (ص ٢٣٤).

* ها هى الخماسين تسفع الجدران، تثير الغبار،
ترفع الحرارة، تلون الجو بالكدر، وعما قليل
يتهاذى الصيف بجلاله الشعبى ومصراحه الحامية
(ص ١٩٢).

* كان شهر طوبة يستوى على عرشه الثلجى،
والرذاذ لم ينقطع منذ الصباح الباكر
(ص ١٥٧).

إيديولوجيا الوصف الذي مارسه طويلاً في مرحلته لتأسيس الواقعية في رواياته الأولى، وفي «الثلاثية» خصوصاً. كان الوصف هناك متأنياً حتى ليتوقف السرد وتبطؤ الحركة، ومن ثم يمكن للعين العجلى أن تتحدد تخومه التي تفصله عن السرد. إيديولوجيا الوصف على هذا النحو تقوم بوظائف محددة، تفرضها طبيعة الكتابة التي تهدف إلى التآريخ والتماثل مع المرجع، لأنّ الوصف يمنح المتلقي الثقة بواقعية الحدث، من خلال ديكور يحدد الإطار، ومن خلال إبراز القسّمات الفيزيقيّة لمن يقومون به، ومن ثم يجعل أبناء المجتمع النصّي يتقاربون إلى حد خلق وهم تماثلهم مع نظرائهم في المجتمعات الطبيعية. لكن هذا لا يعني أن محفوظ ينتقل إلى الجهة الثانية، أعني لا يتبنى طبعاً إيديولوجيا الوصف النافي للمعنى عبر إغراق الموصوف في جزئياته حتى فقدان الملامح، أو عبر التشكيك في صلاحية اللغة لاقتناص حقائق الأشياء على نحو ما نرى لدى آلان روب جرييه. إنه - على الأحرى - يتخذ موقفاً إيجابياً، قد ينطوي على كثير من الذاتية، موقف عملي يتحرك بين تقديم الشخصية من خلال الحس البيوجرافي، مترواحاً بين اللغة التقريرية والجزء وملقياً بها في خضم أحداث تبرز صفاتها. إنه يملأ فراغ القضاء الروائي بأن يمزج الموصوف بحركته، ويضعه في سياق يبرز أهم ملامحه ومثل هذا الإجراء لا يبطئ السرد، ولا يوقف جريان الزمن على ما عرفنا عن محفوظ في رواياته الواقعية، أو حتى في روايته التي تمثل حلقة أولى غير متقنة في صياغة رؤيته أي رواية (أولاد حارتنا)، حيث يمكن فصل الوصف عن السرد، ويجاور الوصف الواقعي عناصر زمن ليس كذلك. وفي هذا نشعر في (الحرافيش) بالمفارقة بين طول الزمن وقصر الشريط اللغوي. بمعنى أن ثمة مفارقة بين القصّة ومبناها خطاباً، لأن الكاتب يختزل الزمن ويقلصه، حين يمر سريعاً على الفترات الزمنية التي لا تحتوي على دلالة:

* ونمرّ الأيام (ص ١٢٦).

* ونمضي الأيام (ص ١٢٩).

* الأيام تتلاحق (ص ١٣٩).

وتبرير الحدث، وإغلاق الشفرة على تفسير واحد محدد. إلى ذلك، ينهضان بوظيفة كسر هيمنة الزمن السردى، وإبطاء سيولته وتدفقه، وإحداث مخالفة لغوية تنتج توتراً دلالياً. أضف أن هذه التأمّلات تدور حول الزمن نفسه:

* الانتظار محنة. في الانتظار تسمّزق أعضاء الأنفس. في الانتظار يموت الزمن وهو يعي موته. والمستقبل يتركز على مقومات واضحة. ولكنه يحتمل نهايات متناقضة، فليعب كل ملهوف من قدح القلق ما شاء (ص ١٩٨).

* لا دائم إلا الحركة. هي الألم والسرور. عندما تخسّر من جديد الورقة، عندما تثبت الزهرة، عندما تتضج الثمرة، تمنح من الذاكرة سعة البرد، وجلبة الشتاء (ص ٢٥١).

* الظلام مرة أخرى... يتجسد في القبو، يغطي المستولين والصعلاليك، ينطق بلغة صامتة، يحتضن الملائكة والشياطين، فيه يختفي المرحق من ذاته، ليغرق في ذاته. إن قدر الخوف على أن ينفذ من مسام الجدران فالنجا عث (ص ٤٣).

نحن، إذن، نتحرك مع الزمن في بدئه، ونراه يتكون أمام أعيننا، ويتراكم ليصبح شيئاً ملموساً، نحس بديبته وفعاليته. وإحساسنا به تابع من حركته النصيّة، من امتلائه بالأحداث داخل فضاء لغوي. ولذلك، قلت إنه زمن مكوّن من رموز وعلامات، وأصوات، ولا يمكن ردّه إلى زمن خارج هذه العلامات المغايرة للزمن الكرونولوجي الدال على حقبة ومرجع. إلى ذلك ينهض هذا الزمن على خطيّة متصاعدة، على حوافز متتابعة، فينبئنا اللاحق على السابق، ويتقدّم به، ويحدد ما سوف يحدّد من أحداث. قد يلوذ النص أحياناً بالعودة إلى ماضي الشخصية، عبر الاسترجاع، لكن ذلك لا يحدث أية مفارقة سردية، ويظلّ عنصراً ثانوياً في تكوين النص. إن الكاتب يمي أن عليه أن يستخدم كل الممكنات، ليختزل زماً مسرفاً في الطول، دون أن يوقعه هذا المسعى في أحبولة اللخل، فيتمزق نسج الكتابة، وينتفي الإحساس بديمومة الزمن وإتصاله. ولذلك، كان عليه أن ينفلت من

* ومضت عشرة أعوام هادئة (ص ١٤٨).

* ودارت الشمس دورتها (ص ٣٢٢).

* مرت الأيام، لا يخشى من مرورها، وتتابع الفصول (ص ٤٢٥).

وتتمتعت أنسية:

_ لا يحسب الوقت في رحلته بالساعة والدقيقة.

وقالت رقيقة:

_ مرة تأخر يومين عن ميعاد عودته.

ولاذت عزيزة بالصمت.

- ٣٥ -

مرّ اليوم التالي كما مرّ الأول. ترددت الكلمات المتلصقة للطمأنينة.

قالت عزيزة لنفسها:

_ ما أبغض قلقاً لا مبرر له.

- ٣٦ -

يذهب الدوكراك مع الصباح إلى ميناء بلاق، ثم يرجع مع الليل خالياً. ويغيب السهاد عزيزة حتى الفجر..

- ٣٧ -

باتت الحارة تتسائل عن غياب قرة. دعت عزيزة وحيد وسألته:

_ ماذا ترى يا معلم وحيد؟

فقال الفتوة:

_ اعترمت السفر بنفسى.

ففى هذه الشذرات (الفصول ؟) نجد الإيقاع السريع، والجمال الباترة، والاتصال من السرد إلى الحوار، لا لنقل المشاهد فقط، ولكن لكى تأخذ كلمات المتحاورين هيئة جواب على قرار، فهى تنهض بوظيفة السرد نفسها، وهى هنا الإبلاغ الذى يكاد يكون محضاً، مع نهوضها فى الوقت نفسه بوظيفة الحوار التقليدي. تجرئة الخطاب على النحو السالف تجعل القارئ إذ ينتهى من قراءة شذرة، يتوقف لبرهة، ثم يواصل قارئاً الرقم، ثم يتوقف لبرهة أخرى، ليبدأ

وهى عبارات تخلص الكاتب من الغرق فى زمن مساوٍ للعدم، وكان بإمكانه تجاوزها، لكن محفوظ يكتبها على النحو السالف لتكامل المشهد، وتؤكد الديمومة، وتخلق الشعور بالزمن فى سيولته. فى التلخيص الكاتب يخلق سرداً، تختزل فيه التجربة، وتبرى من التجسيد، وتجرد من المسرحية، فيصلنا حدث ضخم فى جملة. وقد يكون الحدث قد مر بنا من قبل، وقد يكون فاقداً لأية إثارة نصية، لكنه يكمل أيام الشخصية، ويملاً سنيها بالأحداث. فى نص آخر غير نص (الحرافيش)، بوسع الكاتب أن يتنقى من المواقف ما ييلور الشخصية، فيستبعد ما يراه غير مفيد فى عملية من التنظيم والمؤالفة، أما فى (ملحمة الحرافيش) فنحن أسرى هاجس بيوجرافى، يقدم لنا حياة كاملة للشخصية، بحيث تصبح مع شعور حاد بانفراس صاحبها فى المكان، وفى السلالة الأسرية. وهكذا يجد منتج النص نفسه واقعاً بين تقيضين؛ لمة نزوع إلى تقديم حياة كاملة للشخص، وئمة جهد لاختزال الشريط اللغوى، حتى يمكن تقديم هذا الزمن الذى يلوح لا نهائياً فى إيقاع سريع، يكثف فيه الدال، ليعطى اكتنازاً فى المدلول. ومن ثم نجد محفوظ يتكرر طريقة للتجزئة، تجزئة الخطاب وتشذيره، لا لأن العالم ينعكس فى النص مجزءاً، مفتتاً، متشذراً، بل لأن محفوظ يقسم الخطاب الروائى إلى مقاطع صغيرة قصيرة، سريعة الجمل، مع إعطاء كل مقطع رقماً خاصاً، كما نرى فيما يلى:

- ٣٤ -

كانت الرحلة عادة تستغرق أسبوعاً. مضى الأسبوع ولكن قرة لم يرجع.

تبدلت الأفكار فى الدار:

_ عذر الغائب معه.

بما أمر به، وأن يعدّ نفسه للخروج على الطغاة؛ أن يمسك عصاه أو يرفع «نبوته»، أن يجيش الأنبياء، ويصطفى الخلاء والحواريين كما يفعل أى نبي.

نص (أولاد حارتنا)، بوصفه أليجوريا، يمتح من النص الكبير؛ أعنى نص الثقافة السامية التي ترى النبي فما لله، الوسيط بين الله والناس، ولذلك فإنّ جبل سيكلم الجبلاوى، كما يكلم الرجل الرجل، كما كلم موسى ربه، وإن الجبلاوى سيرسل خادمه قنديل، حاملاً الوحي إلى القاسم في جبل يومى إلى جبل حراء، وهكذا فهو «رجل الله» بالتعبير التوراتى «صاحب حرارة»، ووجد روحانى تصل به إلى حد التجرد عن المادة، والانطلاق - لوقت ما - من مجال الحواس العادى. الروح يستولى عليه، ويملاّ نفسه وجسده، كما فى حالة المس^(١٩).

ترى هل اختلف الأمر فى (ملحمة الحرافيش) ؟ لنقرأ ونرى.

تأخذ الحكاية الأولى «عاشور الناجى» موضع الحكاية النموذج، تماماً كما يأخذ بطلها فى زمن الملحمة موضع البطل النموذج، فمع مرور الأيام، وتقادم العهود يتحول عاشور الناجى إلى ذكرى، ونموذج يلهم الأبناء. إنه نموذج بمعنيين؛ معنى أول هو أنه المثال الذى يجب احتشاؤه، ومعنى ثان هو أنه الأول، صاحب الحلم والرسالة، والكلام الأول، الذى يجاوز وجوده التاريخى، ليصبح ملهماً، والذى سيتركز فى نهاية زمان الملحمة فى سميّه، وظله، عاشور الثانى.

بعد الشذرة الأولى التى تأخذنا إلى أول الخليقة، يصوغ محفوظ المشهد الأول فى ملحمة. شيخ عجوز، أعمى وعقيم، يصطلم فى ظلمة نهايات الليل بصوت بكاء وليلد ترك على قارعة الطريق «ولت البراءة المغسولة بماء الفجر»، وعاد الشيخ باللقية إلى زوجه العاقر التى تراه هبة السماء لها، فترضه وتعطيه اسمه «عاشور»، لينمو الوليد فى بيت معدّ لتربيته حيث الصلاة والتلاوة. إنه إشارة غامضة لشيخ أعمى، لكن بصيرته، تجعله يرى أبعد مما يرى الناس.

مع بداية الفقرة التالية. ومعنى هذا أن «زمن القراءة» قد استطلّ فهو أطول من قراءة هذا الخطاب، فيما لم يجرأ، ودون طريقة تقليدية.

وهكذا نجد فى (الخرافيش) وسائل تختزل الخطاب فيما تطيل الزمن، وتنظمه. وهنا لا يتخلّى محفوظ عن طرائقه فى تكوين نصه وتنميته، ولكنه يكييفها للملأمة الغاية، عبر عملية من الإزاحة والتبنى والابتكار، تنطوى على ذرائعية تشكيلية، لا تصل، طبعاً، إلى تجاؤر الأضداد، وإنما تعمل فى خدمة كتابة أخلاقية. لحل هذا يفسّر هذه الصراعية الخلاقية، بين المتعارضات، التى تنتج حكمة الكاتب فى كبح جماحها.

القوى الأمين

من خلال حياة الحرافيش المذبذبة يخرج نبي مصطفى هو خلاصة البشر، كما تخرج وردة شديدة البهاء وسط كومة من الوسخ، أو كما تنبثق حياة من الموت. كان لابد للبطل من أن يصعد بما أمر به، فهو لا يملك نفسه رداً. مثلما لا تقدر الوردة على منع عبيرها، لا يقدر نبي محفوظ أن يحجز نبوته؛ لقد امتلأ حتى الحافة بأشواق تجاوز جسده، ومن ثم لابد له أن يفيض على نواحيه؛ أن يخرج عن علامات الرجل الصغير، الغارق فيما يغرق فيه الناس من شؤون العيش إلى علامات أخرى، فيها وبها يصير الأمل والرجاء، لهؤلاء النساء الضالعات، الجوعى، السابحين فى التيه بحثاً عنه.

كان من قبل رجلاً من (الخرافيش)؛ محض زوج وأب يجوع ويعرى، وينزو، ويأمل فى الزوج والولد، ويسير بين الناس، دون أن يغطن أنه اصطفى لدور ورسالة. كان يريق ماءه المقدس فوق تراب الحياة، لا يقدر حتى على التطلع إلى أعلى، حيث ينبغى له أن يحدّق جلياً، ويرى شارات الاصطفاء وعلاماته. فى (أولاد حارتنا)، كان النبي يؤخذ من حياته اليومية أخذاً، ويوحى إليه، صحيح أنه من قبل نهياً طقوس تصاحب مولده، وحياته، لكنه لا يدرك معناها، حتى تجيء لحظة الكشف والاصطفاء، فإذا به يرى إذ يحدّق فى حياته من قبل، أنه كان يعدّ لهذا اليوم، وأن عليه أن يصعد

يبدأ أنه رجل محبوب مبارك يستبشر الجميع بوجوده بينهم خيراً ويقولون عنه إنه ولي من أولياء الله الصالحين، يأتيه الوحي باللغتين العربية والإنجليزية (٢٠).

لثاني العبارة الأخيرة الساخرة، وكأنها تهدم ما قدمه من قبل من تعريف محايد، وصفي.

لنعد الآن إلى التاجي بطل (الحرافيش). إنه لقيط، لانعرف أباه أو أمه. لقد انبثق من الإثم، كما أنه متخفف من ثقل الأبوة والأمومة، ميراثه منهما قارعة الطريق التي تسلمه للشيخ الذي سيلتقطه ويقدم على تربته وإدراجه في سلك الثقافة، ولكي يكون المرء جديراً بإعداد النبي لنبوته، لا بد من احتيازه صفات محددة. ثمة أولاء العلاقة التي تتأسس على شيء غير صلة الدم. فلسبب ما يصلب عود النبي بعيداً عن أهله الذين تربطهم به صلة الرحم، يلتقي بأهل غيرهم. والشيخ عقرة وزوجه سكتية مؤهلان للقيام بهذا الدور، دور التقاط اللقيط، ومنحه الاسم والهوية، ثم الخروج من السرد لانتهاء مهمتهما، لقد أنبا دورهما. وعلى النبي أن يقف على قدميه دون عون من أحد. الذخيرة التي زودها بها تمكنه من ذلك.

يبدأ وعي البطل بذاته بعد اختفاء أبويه، فغيباهما يعنى فقدان الرحم، يعنى رضة ميلاد ثانية للبطل الذي سيضعه القدر أمام اختبار لإيمانه، وعليه أن يختار الخير أو الشر، الشيطان أو الله. إنه يرفض كل شيء يشويه، حتى لو وضعوا الشمس في يمينه والقمر في يساره، يرفض أن يجرب إلهه كما رفض المسيح من قبل، ويختار ما يلائمه، ما يتفق ومواجهه، فيصطدم بضده درويش، الذي يجبهه بحقيقته:

— أيها اللقيط الجاحد.

(.....)

— أيها البغل الخسيس القذر.

إن كلمة «البغل» هنا تشير إلى سمة أساسية في نبي (الحرافيش)، وهي القوة، التي تنظّل نسمعها في الحكاية تتردد على ألسنة أعدائه وأنصاره. إنه «القوى الأمين» الذي

الشيخ قارئ أعمى وعقيم، لذلك تضع السماء في طريقه ابناً. أما زوجه سكتية العاقر فتمنحه اسمه وهويته، كأن النص يرى البنية الروحية أسمى من علاقة الدم والعرق. أما الأب والأمّ الأتقان، فيقران من فعلتهما، أي يرفضان الهدية، يذهبان بعيداً، ويخرجان من قبضة السرد إلى المجهول. وندهاهما يختار السارد أن يضع بطله في السياق الذي سيميّ أحسن ما فيه، ولذا يلوح بيت الشيخ الضريع وزوجه العاقر، رحماً: صلاة وتلاوة وتمتمات كاشتين متوجهين إلى السماء، مع ذلك فإن الشر يخالط الخير ويمزجه، ففي هذا البيت يوجد الشر مجلساً في رزمة الأثير لدى محفوظ وهو ضد البطل وعدوه درويش، الذي يخدع شقيقه الشيخ الأعمى، ويمتحن قطع الطريق على الناس. يأخذ درويش هنا دور إدريس في (أولاد حارتنا)، الذي كان أليجوري لإيليس، عدو أدهم، أو آدم. وكما منح محفوظ الشيطان اسم نبي هو إدريس، يمنح عدو البطل اسماً غريباً هو درويش، الذي يذكر قارئ محفوظ بالشيخ درويش في (زقاق المدق)، معلم الإنجليزية السابق الذي دخل في (دنيا الله)، وأوكل إليه محفوظ دوراً يقتربه من دور البهلول، الرجل الذي يظل شاردًا، فيظنه الناس ذاهلاً عن كل شيء، ثم يلتقي بكلمة أو تعليق، يبدو لا علاقة له بشيء مما يجري حوله، لكنه في الحقيقة يلخص الحدث، أو يوجهه نحو تأويل بعينه، فهو «فم الكاتب» الأخلاقي، أو الناطق باسمه.

اسم درويش يشير إلى الدروشة، ويدخل صاحبه في (دنيا الله) التعبير العامي الذي يستعمله محفوظ للدلالة على الرجل الذي لسبب أو لآخر قدم استقالته من الصراع. سنخطئ لو تصورنا أن محفوظ يتبنى هذه الشخصية لأنه يجعل صاحبها ناطقاً باسمه. إن محفوظ لا يمكنه أن يكف نفسه عن اللعب، فكما منح أليجوري الشيطان اسم إدريس، يصوغ درويش زقاق المدق هكذا:

ومع ذلك لم يكن يأتي شيئاً مما يعتقد فيه العامة من المعجزات والخوارق وقراءة الغيب، فهو إما ذاهل صامت، أو مرسل القول كما يحب، لا يدرى أي يكون موقعه من النفوس.

شمس الدين؛ هذه القوة تربط البطل؛ بطل روايتنا - وتجلياته أحياناً - بالأبطال الفولكلوريين، كما تصوغهم السيرة الشعبية. ثم إنها تربطه بالطبيعة، فكل صفات عاشور الجسدية موضوعة في سياق طبيعى: «فكأ حيوان مفترس، وشارب مثل قرن الكباش»، ولذا يلوح لعينى درويش «صخرة مدببة تعترض الطريق، هبة من هبات الخماسين المثقلة بالغبار، قبر يتجلى فى الأعياد متحدياً».

القوة هبة الطبيعة للفقراء الذين لا يتوقعونها، ولا يهيمون بها، فهم إذ يدهمهم الفقر ويطحن عظامهم لا ينتبهون إلى ما فيها من معان. بيد أن هذه الهبة لا تصبح كذلك، إلا إذا كانت قوة مبصرة، وإبصارها كامن فى الأمانة؛ أمانة صاحبها مع نفسه ومع الناس، حينئذ تتألق هذه الهبة، وتزكو. وفى الحكاية رقم ٤١ من (حكايات حارثنا) (٢٢)، يسرد محفوظ قصة القوة العمياء كما يجسدها إبراهيم القرد، القوى الضربى الذى يتمترس عند مدخل القيو، معتمداً بنوته، منفجراً بصوت كالرعد «يا أكرم من سئل» فتتهال عليه عطايا المحسنين. لكن هذا «الرجل المثلثة»، الذى تحمله قدمان حافيتان كأنهما سلحفتان، يتحول إلى وحش، حين يفد إلى الحارة سائل آخر، ينجو من قبضته بعد تدخل الناس، الذين يلومونه على ظلمه للسائل الغريب ووحشيته. حينئذ يثور كأنما هُرسَ له مدلاً كما يعبر السارد، فيشهر نسيته ويدور به يضرب فى كل مكان فيسرتطم بالجدران والأشياء وينشر الفرع، أى يصيح قوة عمياء مدمرة.

إن قوة عاشور الناجى هى قوة إبراهيم القرد، لكنها مبصرة، لأن عاشور صاحب الحلم، الطيب الذى يهب قوته لخدمة الناس، بعدما زوده أبواه الروحاني بزاز النبل، فيجد حلمه، ويتبعه. لكن هذين الأيوين يرحلان، بعدما طوح الكاتب بهما بعد أن أديا مهمتهما، فيجد عاشور نفسه مجرداً من درقته وحيداً بلا عمل ولا رزق ولا حيلة. لقد هبط من الفردوس - مثل آدم - إلى الأرض «هى الأم والأب لمن لا أم ولا أب له» (ص ١٩). مع أن هذه الفردوس لم تكن سوى القرافة؛ فضاء الموت، لكنه الفضاء الذى يخرج منه البطل. إنها الرؤية الصوفية التى تجعل الأعمى بصيراً، والبنوة الروحية أقوى من علاقة الدم، والتى تخرج من بين صفوف الحرافيش، نبياً يضح بأشواق كبرى.

يضع قوته فى خدمة الناس. هذه الصفة التى ترشح للقيام بدور البطل المخلص، أو توازنه فى القيام بدوره، تومى إلى «جبل» فى (أولاد حارثنا)، الذى يومى بدوره إلى موسى فى كتاب الثقافة السامية الكبير. ولذلك فإن نبوة «فتح الباب» فى حكاية «سارق النخمة» نبوة منقوصة، لأنها تعوزها القوة. ضعف فتح الباب البدنى يلججه للاستعانة برجال أقوياء آخرين من عصاية الفتوة السابق، وهكذا ما يلبث حلم العدل فى التبدد.

يعبر درويش عن قوة بدن عاشور الفاتكة بقوله: «جسمك أكبر عائق، لن يقبلك بيت، ولا معلم حرفة». ثم يضيف: «لن تحوز ثقة أحد. الفتوة يظنك متحدياً، والتاجر يحسبك قاطع طريق.. ستهلك جوعاً إذا لم تعتمد على قوتك» (ص ١٤). إنها النظرة نفسها التى تتردد على لسان زينة صانع العاهات فى (زقاق المدق):

كان عملاقاً قوياً فدهش زينة لمنظره، وسأله:

— أنت بغل بلا زيادة ولا نقصان، فلماذا تروم احتراف الشحاذة (...).

— أنت قوى حقاً. أعضاؤك سليمة. إني أعجب ماذا تأكل.

— الخبز إذا وجد، ولاشئ غيره.

— هذا جسم شيطاني بلا ريب. ترى ماذا تكون لو أكلت كما تأكل حيوانات الله التى يؤثرها بخيره ونعمته؟ (٢١).

هذا العملاق ذو الجسم «الشيطاني» يأكل كما يأكل عاشور الفقير، الخبز إن وجد. وحين يقول درويش: «هيكله الضخم جدير بأن يلقى الرعب فى قلوب المستمعين» فهو يتحدث بلسان الأعمى الشرير المحروم من نعمة البصيرة، أى الذى لا يملك موهبة معرفة الخير المكنون مثل الشيخ عفرة زيدان. إن القوة صفة موسى «القوى الأمين» كما يقول النص عن ظل عاشور الناجى، أعنى ابنه ووريثه وحامل أمانته

وخطوه كامن في العجز عن خلق نفسه بدءاً. لو كان رفض هذا الأب الغالب المتقاص عن تحمل عبء الأبوة، لبدا رحلة التعلم التي تقوده إلى خلق نفسه. حميدة في حاجة إلى من هو أقوى منها. وكان عباس الحلو أمضال من أن ينهض بدور القوى الأمين، إنها مثل زهرة التي كمنت قوتها في فنتها، والجمال دون قوى أمين يساوى الدمار، وكلتاها - حميدة وزهرة - على عكس فلة، اللقطة، المومس، الفاتنة التي جامعها الجميع، والتي يضع القدر في طريقها من يقدر على لقاط «الخير» فيها، ليأخذها معه إلى الفضيلة والمجد.

لكن اللقطة ليس من رفضه الأب فقط، بل من رفضه الأب الرمزي أيضاً. في (اللص والكلاب)، يأخذ رؤوف علوان دور الأب الرمزي الخائن. وكان لا بد لسعيد مهران أن يرفض هذه الخيانة (على الأقل ليصبح لدينا قصة)، لكن هذا الرفض ليس رفضاً نبوياً، أعنى حقيقياً، أولاً لأنه أخطأ اختيار أبيه الرمزي، بل سعى إليه، فعلون ملوث بما جعله يرى السرقة الفردية خيراً، وثانياً، لأن سعيد مهران حين تمرّد على هذا النحو، حول نفسه إلى مجرد قناة للنار، عمياء ومرتبكة. إنه ذو عينين حادتين، لكنه لا يريد أن يرى، لأنه لا يهوى ببصيرة النبي الذي لا معنى لنبوته إلا بالجماعة التي يقودها، ويعلمها. أما عاشور الناجي فهو اللقطة الذي يدفعه العراء من الجذور، إلى اصطفاء نفسه للنبوة، التي هي قرار ذاتي. صحيح أنه صاحب رؤيا، لكن كان له أن يرفضها ويقرّ من عبثها. فحين تتصل بك قوى عليا مجاوزة للطبيعة، عليك أن تختار إما الإنصات لها والاستجابة لما تتطلبه منك، وإما رفضها، ورفض تكليفها. في الاختيار الأول ستولى أيام الراحة والهناوة وتقبل الماركات التي لا بد من خوضها. وفي الاختيار الثاني تصبح رجلاً صغيراً من عامة الناس.

عبء النبوة ثقل، ومن تعوزه القوة، ستكون نهايته القتل، كرفاعة في (أولاد حارثا)، وفتح الباب في حكاية «سارق النعمة». أما النبي القوى فهو دائماً على استعداد للقتال من أجل العدل. لقد اختار عاشور الخير، كأس اللبن دون الخمر حين خلّص العجوز المسافر ليلاً من قبضة درويش، ثم صدق الرؤيا وقرّ من الشوطة، أي من قدر الله إلى قدر الله، ثم دخل السجن دفاعاً عن نبوته، وقبل ذلك وبعده

ما الذي يسوّغ لنا أن نصدق النص، حين يقول لنا إن عاشور بطل ومخلص ومعلم أخلاقى؟ النص يقول ذلك عبر آليات محددة. إنه جماع لصفات وخصائص، القوة الجسدية الهائلة هدية الطبيعة، التحرر من ثقل البنية الجسدية، الرؤيا والحلم، ثم أخيراً لإرادة النبوة. لقد مرّ عاشور برحلة تعلم طويلة، وككل نبي محارب خاض حروباً، انتصر فيها، أي تعلم منها. وفي سن الأربعين؛ السن التي ينكشف فيها ما كان محتجباً في النبي، كان قد علم دوره، وقدره، أي وعى ذاته الصافية المتجانسة، وما ألقى عليه من عبء النبوة. تبدأ معارك الناجي من هذه النقطة الحرجة، نقطة الانحياز إلى العالم وهو يحمل شارة طرده من جنة اعتراف الناس به، فاللقط هو من رفض من أبيه، فصارت رضة ميلاده مضغقة. وصراخه الحقيقي حين يهبط إلى الأرض، سيتكرر، ولكن على نحو أقسى وأمر، حين يعرف أنه، دون الناس جميعاً، قد لفظه أبواه، ورفضاً بنوته ليتلقفه أخران يظل طويلاً متوهماً أنهما أبواه، حتى يكشف أنهما ليسا كذلك، فيدمن الامتنان لهما. هل يكون هذا الاهتمام وراء إصرار اللقطة على تحقيق ما أحبه له أبواه، وما أعداه من أجل أن يجاوز نفسه. أبوان أطفأ شهورتهما، وفرا من وجه نتيجتهما، وأبوان اختيرا للبطل لأنهما الأجدر بحضائنه، منحه اسمه وهويته، وأورثاه اسمهما وتراثهما. وفي مقابل الحضانة والاسم، والتراث، يمنحهما البطل هدية الامتثال للاسم والتراث، بهذا يؤكد ما فيهما من حدة إصرار، وانحياز إلى الخير. ولا يحدث ذلك إلا حين ينشئ نفسه بدءاً، ليؤكد لأبويه القاريين من عبء بنوته لإمهما، ولأبويه الروحانيين فضيلتهما. في (زقاق المدق)، حميدة قوية وجسيمة ولقطة على وجه التقريب، لكن لأنها تربت في بيت لم يعد للفضيلة، تصل إلى التمرد الأعمى، فتقتصر، هي جمال مدمر ينشر الخراب، وحين تخرج من الحارة، وتغيب عن حدودها، فلكن تغرّ بنفسها، وحدها، طالبة الخلاص لنفسها دون الآخرين، زوها بما منحها الطبيعة من جمال، يجعلها عمياء عن رؤية مصيرها. أما صابر الرحيمي، الباحث عن أبيه، فلا يصل أبداً. التيه عقابه الذي يقوده إلى القتل، فهو رجل صغير، لا يقدر على المضى وحده، بعيداً عن حماية الأب. إنه ربيب امرأة فاسدة.

حين يفترق عاشور وضده درويش، بعد موت أبيهما الرمزي الشيخ عفرة، وبخادران القرافة - الفردوس، إلى الحارة، يتجلى ما كان كامناً فيهما، فكلاهما منذور للقيام بدور. وهكذا ذهب عاشور إلى الخير، فيما ذهب درويش إلى الشر، ليلتحيا بعد ذلك، في الحارة الضاحجة، عاشور في بيته، ودرويش في خمارته، وكان هذا يعني أن الشر يغزو حياة عاشور الهادئة، عبر أبنائه الثلاثة الذين صاروا زئائن الخمارة، يشربون ويسكرون ويقتتلون بسبب البنت فلة، التي يصفها عاشور قائلاً إنها «شيطانة صغيرة من صنع شيطان كبير» (ص ٤٠).

تطأ قدما عاشور الخمارة، فيفرّ الأبناء، ويستولى القلق على درويش، ويقع الشبي في الحب، الذي لا يمكن أن يكون خاصرته الضعيفة، ذلك لأنه سيهزم الشيطان الكبير، عدوه وضده ونقيضه، ويخلصها - أعني فلة - لا من درويش، بل حتى من شياطين نفسها. إن الحياة كما تتفجر من الموت، ويجمع البطل من القرافة، فإنّ الوردة النقية تنبت في الوحل. هي فقط في حاجة إلى نبي ذى بصيرة، يطهرها بالحب والقرّة من أدران جسدها الذي ابتذل، مادامت روحها طاهرة. ستذكر هنا موقف السيد أحمد عبد الجواد من زنوبة العوادة، التي هي تجلّي آخر للموسم الفاضلة، التي تعهرت دون رغبتها. زنوبة عاهرة تعيش في بيت خالتها «العالمة»، لكنها حتى، برغم ذلك، أقرب ما تكون إلى الخادمة، أو التابعة. لكن عيني الخبير الحادثين لدى السيد تكتشف جمالها الفريد، دون أن يكون على علم بعلاقتها المتقطعة بابنه ياسين. الصراع بين الأب البطريك وياسين، ينتهي بانتصار الابن واحتيازه المرأة الفاتنة. لكن هذا الصراع في (ملحمة الحرافيش)، بين عاشور وبنيه، ينتهي بانتصار الأب البطريك، والمعنى أن زنوبة وفلة ليستا عاهرتين بالسليقة (مثل حميدة) بل أجبرتاً على التعهر، وكلتا المرأتين تبحث عن زوج يسترها، ويحتازرها لنفسه. بتعبير آخر، قد يكون قاسياً، لكنهما تفضل أن يفتنى فرجها لرجل واحد، لا أن يؤجر لكل عابر. لذا، لم يكن فارق السن مهماً في الحاليتين، ياسين تزوج من زنوبة فانتشلها من سقوطها، وجعلها وعاءً لذريته وكذلك فعل عاشور. أما السيد أحمد عبد الجواد وأبناء عاشور، فهم يريدونها امرأة مباحة لكل قادر.

خاض الممارك من أجل ما يؤمن به. هي رحلة تعلم طويلة ومرهقة، لكنها تكاد تأخذ هيئة الرحلة إلى السماء، حيث ارتفاع النبي عن الأرض يحرقه من الضعف، والشهوة، ليعود من رحلته، مضيقاً بوصايا السماء.

تبدأ الحكاية الأولى والفجر يوشك على الانبلاج «في ظلمة الفجر العاشقة في العمر العابر بين الموت والحياة، على مرأى من النجوم الساهرة، على مسمع من الأناشيد الغامضة، ذلك لأنّ الظلام مملكة (ص ٢٢٠) يغطي المتسولين والصعاليك، ينطق بلغة صامتة، يحتضن الملائكة والشياطين، فيه يختفى المرحق من ذاته ليغرق في ذاته (ص ٤٣)». استعارات الظلام تلقاناً في النص كله وبخاصة في الحكاية الأولى. وفي مملكته تجتمع النقااض والأضداد. وهو بالنسبة إلى عاشور الملاذ الذي يفرق فيه من نفسه، أو يذهب إليها ليسألها، ويواجهها حين تراوغه، وتمضى الأشياء في التباسها. إنه حراء النبي الرمزي الذي فيه يمشي الشيخ عفرة على الطفل الهدية. وفيه، مع خليفه من أنشيد التكية وللمان النجوم، يحيى ذاته وقانونه الأخلاقي، ويرى فيه رؤاه، رسائل القوى العلوية، ويقرر على نحو غامض غزو مملكة الشر المتمثلة في خمارة درويش، حيث فلة اللقيطة، العاهرة، الفاتنة، التي توجد هناك في انتظار القوى «الذي يشبه الأسد» (ص ٤٦).

ذهب الرجل الطيب، الأب والزوج، عاشور إلى الخمارة ليمنع أبناءه من زوجه الأولى، ومن ارتيادها، فصار هو الزبون الدائم. الخمارة تقيض المسجد بل بنيت قبل أن يبنى. هي ليست موضعاً للخير يشوبه بعض الشر، بل تكاد تكون الحيز النموذجي للشر، فهي موضع إقامة رمزته المحفوظي سواء أكان درويش أم غيره. لكن نصّ الرواية برغم ربطه لها برمز الشر هذا، يحولها إلى موضع آخر مغاير. لا يصل الأمر طبعاً إلى أن تصبح معبداً «الذي يتعوره الشوب أحياناً بل تظل فعلاً مباءة، يديرها درويش، لكن عيني النبي البصيرتين تستطيعان أن تلمحا وسط هذا الخراب نوراً، يمكن تقويته، لينكشف ويضيء. وهو أمر طبيعي إذا تذكرنا مواضيع لهر السيد أحمد عبد الجواد وياسين، ومن بعدهما كمال، حيث البار أو العوامة أو بيت الغانية، موضع للقاء والتعارف، وأحياناً الحب.

علو الغلص

يبدأ بهاء النبوة لا يتضح إلا بظلام نقيضها، وهو هنا درويش زبدان، الذي يولد قبل عاشور بعشر سنين، ويختار الطريق الأخرى، لينتصب ممثلاً للشر. هو يمثل الشر لأن المصادفة التي اختارت النبي للنبوة، اختارته لنقيضها. النبي ونقيضه، تربية في بيت واحد، شرباً من ماء واحد، لكن الماء الذي تحول في جسم عاشور إلى خير، تجلى لدى درويش سماً زعافاً. فدرويش كنظيره إدريس ابن الحرة، القوى الوسيم منذور لهذا الدور، دور التمرد على ما حوله. إدريس قال «لا، للجبال لاى وظل روحاً أبدية الألم» بتعبير أمل دنقل. ودرويش الماكر خدع أنهاء الأكبر، المقرئ الطيب، ورفض أنخوة عاشور «رفض التعلم قلبه. انطلق إلى العالم غلاماً طرماً فترى في أحضان المرارة والعنف قبل أن يستقيم عوده، قبل أن تتشرب روحه بالصلافة والنقاء» (ص ١٢). التجربة المرة لا تقود إلا إلى المرارة والعنف، وثمرتها التمرد الأعمى. وفيما يوغل عاشور في الخير، متلقياً من شيخه زاده الطيب، بنأى درويش عن الشيخ، وينطلق إلى العالم بذخيرة مرة. عاشور اللقيط يترسم تعاليم أبيه الرمزي الذي تبناه، ودرويش شقيق الشيخ يرفض هذه التعاليم، لتنتصر النبوة الروحية على صلة الدم. (٢٣)

البطل وضده يتصارعان لا من أجل امرأة ولا من أجل المال، ولكن لأنهما يمثلان دروين مختلفين، إلهما معاً دائماً حتى في غياب أحدهما، خطي الواحد منهما تحاذي خطي الآخر. وترتبط بها كما يرتبط النور بالظلمة. وحين يستقيم أمر عاشور وينى بيتاً، يننى درويش خمارة، فعاشور منذور للنبوة ولإعمار الأرض، أما درويش فهو كائن صانع للشر الخفى، ولذلك لا يتزوج. وحين ينجو عاشور من «الشوطة» هو وسلالة الخير فلة، وشمس الدين، ينجو درويش أيضاً، لتظل بذور الشر كامنة. وحين يؤدي عاشور مهمته، ويختفى من الفضاء، يثيب معه درويش، لتظل سلالة في المكان، وقد توزعت في الخممارين والقروادين، ومشايخ الحارة ممثلي السلطة، وفقهاء السطان، والفتوات الظلمة. ولسوف تستمر المعركة بين نسل النبي ونسل نقيضه. أحياناً ينتصر النبي عبر سلالة: شمس الدين وسماحة وفتح الباب، وأحياناً تنتصر سلالة الشر، لتنهزم في النهاية.

عاشور في الأربعين، وفقير، لكنه قوى. وفلة في العشرين وموسم وفاتنة، كأنها مع مقلوب زواج الذكر من الأنثى التي تكبره، أعنى مع مقلوب زواج القاسم من قمر فى (أولاد حارتنا)، ومع شبيه زواج رفاعة من المومس ياسمين. لكن فلة تنجب لعاشور ظله وورثه شمس الدين، وقمر تعضد زوجها، وتمنحه طفلة الأثيرة، فيما تخون ياسمين رفاعة، وتقود قتلته إليه. ذلك أن عاشور عاشق وقوى ومحبوب، والقاسم كذلك، بينما رفاعة ضعيف ومتفضل على ياسمين بالزواج، وهو يعلم أنها تعشق الفتوة الظالم.

ليس الحب، إذن، خاصرة النبي الضعيفة، بل برهان قدرته على رؤية ما لا يراه غيره من الناس، هؤلاء الذين فسدوا ولم يعد ممكناً إصلاحهم إلا بالشوطة، رمز طوفان نوح، وهكذا يطوح النص بزواج عاشور وأبنائه الثلاثة مع بقية الأثمين. يبقى فقط النبي وقرينته وورثه الوحيد، لأنهما صديقاً رؤى، وهاجراً معه. صحيح أن الطفل رضيع، لكنه معه. وفي الخلاه ينطهر عاشور، ويعلم فلة كيف تتحول، ويخرج من إهابها كائن جديد جذير بالنبوة. نحن هنا مع ولادة جديدة. وحين يعود منها بى المغزى، فالحارة قد صارت بلفعماً، وفنى سكانها عن آخرهم. بهذا يولد من جديد، ويمتحن بالرغد والرفاه، ويصبح عاشور الناجى. هى هجرة تشبه هجرة القاسم فى (أولاد حارتنا)، وسوف يكررها أحد أحفاده البررة، الإمام الغائب ذو العمامة السوداء سماحة الناجى، وهى على النقيض من خروج أحد سلالة فايز الذى أنهى حياته بالانتحار فى الحكاية العاشرة، وعلى النقيض من خروج عباس الحلو وحמידة فى (زقاق المدق)، حيث الخروج رحلة لمارها المرارة والوسخ والخسران.

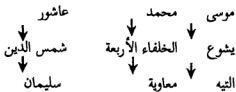
بهذا، يمكن للنبي بعد أن يتطهر العالم بالطوفان أن يعيد تنظيم الحياة كأنثى فى بداية الخليقة مرة أخرى. نبى من عامة الناس، صاحب نبوت، محب للحياة ولسماع الأناسيد، مثل القاسم، ومن ثم سيتحرك فى إطار من الطبيعة والحيوان والزهور وثمار الثوت، وتصاحبه دائماً عصاه العجاء وحماره، حتى يختفى، كما اختفى الحاكم بأمر الله، فيجاوز تعيّن، يصبح رمزاً وشارة للآمين من بعده.

ظل النبي

يجيء اختفاء الناجي كأنه رسالة من السماء، وتؤكد الحرافيش أن رجلهم الذي حقق العدل وشكّم الأعيان مازال حيا، لكن في مكان آخر، فيتحول إلى رمز وتكتمل قدامته. لكن هذا الاختفاء من منظور آخر إشارة إلى انقطاع الخيط الذي يربط الأرض بالسماء. اختفاء الناجي يعني الخروج من زمن النبوة إلى الزمن الواقعي. وكلما أوغلنا في هذا الزمن بعدنا عن النبوة فيغترب التاريخ حتى يصل إلى نهايته.

يخلف الناجي على نحو غير متوقع ابنه وظله شمس الدين، الذي لم يرث عن أبيه عملقته. لكنه - فضلاً عن وسامته التي تذكر بأمة وماضيها - كان رشيقاً قوياً، مدرباً على القتال، ولذلك تهيف شعلان الأعور بعد فوزه الساحق على منافسه غسان «اسمه الجديد شمس الدين الناجي» ص (١٠٤)، وهو ما يؤكد السارد قائلا: «لم يتغير شيء من عهد عاشور الناجي» (ص ١٠٨). عاشور يتجرب ابناً وحيداً هو بمثابة الظل له، المتبع لا المبتدع، لكن الظل يعني أن الأصل قد ذهب، ولم يعد بإمكان أحد أن يحاذي خطوه تماماً، ولذلك فشمس الدين مشوب بما يبعده عن أبيه ومعلمه. ثمة ميراثه من أبيه يتقله، وثمة ضعفه الذي يجعله صيداً للغواية مرتين. صحيح أنه يجاهد نفسه ليكون صورة من أبيه، لكنه يظل دوماً محض امتداد للآب الآخر الذي مهد له الطريق. لا عدواً يخوض ضده الممارك، ولا هجرة تؤكد نبوته، ومن هنا يلوح شاحباً في فضاء الرواية. لقد نشأ في بيت أبيه المتقشف، وكلما رأى أبوه وجهه المقتبس من وجه أمه الفتاة، يقول باسماء: «لن يصلح هذا الولد للفتونة» (ص ٩٧). وبرغم أنه علمه ركوب الخيل والمصارعة واللعب بالعصا، فإنه لم يفكر في إعداده لخلافته، فيما كان الفتى يعد نفسه. وبعد غياب أبيه، وفي صحراء الممالك القاسية، يفاجئ شمس الدين الجميع ويتحدى المنتصر، وهزمه، ليعود إلى الحارة محمولاً على الأعناق، وفيما تطلق فلة الحزينة زغرودة مدنية، يتسائل أحد كارهي أبيه مستكراً: «هل رجع عصر المعجزات» (ص ١٠٤)، بهذا يربط النص بأبيه ويضفي عليه بعض ما كان لأبيه، أعنى البعد النبوي.

لكن هذا البعد النبوي سرعان ما يشعب، إذ يغرق شمس الدين في صراع، يكشف عن أنه «يحمل اسم الناجي لا صفاته» (ص ١٢٩). أداة السارد هنا هي المرأة الجميلة المغوية، التي تتبدى في ثلاث نساء: قمر الأرملة الجميلة الثرية التي ترأسه طالبة وصالة، وعيوشة الذلالة التي مهنتها بيع الملابس والسعادة، وهي رسول قمر إليه، ورسول عتشر الخشاب الذي يماثله في العمر إلى أمه الأرملة الفتاة، زوجة الناجي وأم الفتوة الشاب. هل يومع السارد إلى ضعف شمس الدين، الذي لم يستطع حماية أمه الجميلة، كما فعل أبوه، أم يومع إلى نزوع المرأة الجميلة دوماً إلى الانحراف؟ المهم أن شمس الدين يخرج من هذا الاختبار خاسراً؛ فالمرأة الجميلة الثرية تنويه مرتين، فيما يصبح خاطب أمه غريمه، فهدده حتى لزم بيته، وصار يردد لأصدقائه: «انظروا ماذا يفعل الفتوة العادل. إنه يتحدى شريعة الله ذي الجلال» (ص ١٢٨)، لنلمح ظلاً من القداسة يحوط فلة بوصفها زوجة لرجل مقدس، لا يحق لأحد بعد موته أن يظاً فراشه. مع هذا كله يخرج شمس الدين من أخطائه، فيمضي خطأ مع قمر، ويتزوج واحدة من بنات الحرافيش، ويكبح جماح أمه التي كانت تضغط عليه، ليمنح حياته بعض الرغد. شمس الدين يلوح، هكذا، حوارياً لأبيه، إنه يذكر ييوشع - رجل موسى - وبالخلفاء الراشدين، أو بعضهم على الأقل، هؤلاء الذين حاذوا خطو معلمهم، وبعد غيابهم بدأ الفساد والتهيه:



النبي المتحرف

يدخل سليمان الناجي إلى فضاء الرواية وهو يذكرنا بجده المقدس «عملاق مثل جده عاشور. دون أبيه في الجمال والرشاقة، ولكنه مكتس بروعة الصورة الشعبية الأصلية» (ص ١٤٦)، لكن السارد يعي فعالية الزمن، فبعد عشرة أعوام كان فيها سليمان شاعراً بأن الفتوة عبء مقدس

زوجته الشريفة تزوج ابنها «بكر» من فناة رائعة الجمال ومن طبقة التجار طبعاً. لكن العروس الجديدة لا تستقر لأسباب غامضة. وفي سفر زوجها، تختلى بشقيقه، حيث تعرف له بحبها. لكنه - كشتيق محب لأخيه وكرجل أخلاقي - يردّها برفق، وحين يعود الزوج من سفره، تسبقه متهمّة الشقيق بمراودته لها عن نفسها. وهكذا يؤثر التهم اللواذ بالفرار، وتنتشر القصة في الحارة. بعد ذلك يدهم سليمان شلل نصفي، وتلوك الألسنة سيرة زوجته «المتحررة» المطلقة، على حد تعبير السارد، فيطلقها، لتختفي بعد ذلك هاربة مع شاب سقاء.

لقد بدأ الانحدار وليس من أحد ليوقفه، فبكر - الزوج - بفلس، لكي يتسنى للسارد أن يحضره لإنقاذ أخيه، لكن الأخ الجريح يأبى يده الممدودة، ويعتدي على الزوجة ويحاول قتل الأخ المعاد، وتكون النتيجة فشله، فيهم على وجهه، ويخفى. وفي النهاية تموت الزوجة العاشقة بيد أخيها، لأن حد السارد الأخلاقي، تعاقبها كما عاقبت من قبل نية هاتم زوجه البطل المنحرف سليمان الناجي.

وعلى هذا النحو يصوغ السارد حكاية انحراف البطل ونحياته لتقاليد جده وأبيه. وهي صياغة تنهض المرأة فيها بدور رئيسي، كأن المرأة الجميلة الشريفة هي يد القدر وأداته. لقد تخلى القوى عن الأمانة، فأغوى، وسدر في غوايته، واحتلّط مائه بماء المرأة الجميلة الشريفة، لينتج سلالة تائهة، هشة، ضالة، تلعب بها تصاريّف الزمان، كأن المؤلف يرتب الأحداث هكذا:

- البطل الشبيه - بدياً - بجده المقدس ينحرف.
- المرأة الجميلة الشريفة تنهض بدوره في اختيار زوجة لابنه.
- الزوجة الجديدة تنحرف، وكذلك الأم.
- الابن ينحرف والآخر يهيم على وجهه.
- البطل يعاقب، والزوجة المنحرفة.

الانحراف ← الدمار

لكنه لتقيل وبهجة عابرة، ومن لم يضعه أمام الخطيرين المحفوظين: المال والجمال، عبر المرأة الجميلة سائلة الوجهاء، ليتحول خطاب السارد الحائي على عاشور وشمس الدين إلى خطاب ساخر، وليقدم لنا محفوظ حكاية أثيرة لديه هي المصاهرة بين السلطة السياسية وسلطة المال، وهي الحكاية التي ألحت عليه في حقبة السبعينيات. إن السارد لحكايات الحرافيش وسير أبطالهم لا يستطيع أن يتظاهر بالحياد، فهو يعلن عن حبه وكرهه، وإن عبر اللمحة السريعة وبخاصة السخرية:

وجمعت دار العشاء بينه (سليمان) وبين وجهاء الحي. كانوا يتجنّبونه خوفاً أو لإشراقاً للسلامة. الآن يحدّقون به اثنين، كما يحدّق المشاهدون بالأسد في حديقة الحيوان (ص ١٥٤).

صورة الأسد هنا، فضلاً عن طاقة السخرية فيها، تتلوى على معنى محدد، إن سليمان أسد، لكنه في قصص، لقد تسلل إليه الوجهاء من ضعفه؛ من شهوته الأرضية الغليظة: المرأة الفاتنة، والحياة الرغدة، فخان العهد. صحيح أن جده أحب امرأة فاتنة، وعاهرة، لكنه أنقذها من وهدة البغاء، وحولها من مومس إلى زوج وأم. وصحيح أن جده أقام بدار البناء، لكنه لم يخن العظمة الحقيقية، لقد مرّ في النار فلم يحترق، بل تطهر. أما هو فكانت المرأة الجميلة والحياة الرغدة وسيلتي اصطياده:

وقال سليمان لنفسه إن من النساء من هن جن قريش، ومنهن من هن زبدة وقشدة. أسكرته الرائحة الذكيّة، وداهنته البشرة الملساء، وأطربته النبرة الطروب، وحلت دنياه الرشاقة للبوب (ص ١٥٣).

ولم يلبث أن تدرج في انحداره. انحراف سليمان يمنح النص فرصة النمو، فيتراجع حضوره ويتصوّر أولاده المشهد؛ هؤلاء الأبناء الذين ينتمون إلى أهمهم التي منحتهم الوجاهة وألحقهم بالتجار، وفي هذا بلوذ محفوظ بقصة الأخوين المصرية الشهيرة، لتكون أداته في عقاب البطل المنحرف.

ويعلو رأسه عمامة سوداء، ويلفّ جسده في عباءته الأرجوانية،
فيأخذ هيئة إمام شيعي.

ليس نجيب محفوظ بالكاتب الذي يسرع بقراره إلى
المعنى، فهو يترك أن الكتابة بحث عن المعنى، لكنها لعب
من جانب آخر. انحرف سليمان ودخلنا في التيه، بيد أن هذا
ليس أطروحة، إنما هو معنى. ولكي يفرق الكاتب مثقله في
سحر السرد وديمومة الزمن، يلوذ مرة أخرى بصندوق ذاكرته،
ويمتنع المرأة ما سلبه لإهاها في سيرة سليمان وانحرافه. إنه يعود
إلى المرأة الأصل ليكتسب صراع الخير والشر والخصوبة
والعقم من خلال أسطورة إليزيس وأوزوريس، حيث المرأة
الخصبة تنجب حورس المنتقم لأبيه. ولكي يمحو الكاتب على
المعنى، لا يعمى بالأسطورة إلى نهايتها، ذلك أن عزيز مثيل
حورس لا ينهض بما نهض به حورس، ويقنع من البطولة
بالأحلام، فيمتد العمر به حتى الحكاية السادسة، ليقع في
شرك زهيرة الرمز المطلق للطموح المدمر. بطله الحكاية
السادسة زهيرة لا تمدو أن تكون توبة على الانحراف في
زمن التيه، حيث يطلق السارد على حكايتها اسم شهد
الملكة، فيربطها بملكة النحل القتالة، التي توجع رغبة الذكور
فيها، فإن اقترابوا من شهداء صرعوا، كأنها حاملة للجنة تلحق
بمن يقترب منها. لكن السارد يمؤ على المغزى من خلال
إغراقنا في التفاصيل، ودورات الحياة، وتناقضات السلالة، مع
ذلك لا يخفي أنه يعيد سرد حكاية خضراء الدمن، الحسناء
التي تنبت في منبت السوء. إنها جوهره يشوش على فتنتها
تراب الفقر والسغب. لكن هناك دائماً من له عينان تقدران
على رؤية ما يخفيه التراب «دارت الشمس دورتها، تطل حيناً
من سماء صافية، وحيناً تتوارى وراء الغيوم» (ص ٣٢٢)،
وقد تهيأت الحارة لبدا حكاية جديدة. من خادمة إلى
أحدى هوام الحارة هي محصلة رحلة زهيرة الجميلة، التي
تقلب بين أجساد الرجال، الذين «انتبهوا حرمة جسدها»
(ص ٣٦٩)، لتصعد وتصدق، وتخل لعنتها على الجميع حتى
تلقي مصرعها، على بعد خطوة من مثانة الحسين، لينهى
السارد حكايتها قائلاً: «لم يبق من وجه البهاء والجمال إلا
عظام محطمة غارقة في بركة من الدم» (ص ٣٧٨)، فتصبح
زهيرة، هكذا، نقيض عزيزة (إليزيس)، وواحدة من هؤلاء

وعلى القارئ أن يسلم بدءاً بمسلمات محفوظ
الإيديولوجية، مثل ربطه الوثيق بين التجارة والانحراف
الأخلاقي، وبين الجمال والخراب. لا يوجد سبب عقلي
يسوغ هذا الربط الوثيق على النحو الذي يتم، لكنها نظرة
الكاتب الأخلاقي، التي تحوله إلى ناطق باسم جماعة ثقافية
محددة، يخرق أحد أفرادها نسيج قيمها، فتعاقبه، وما أن
ينهض واحد من أبنائها بعقابه، أو ينوب القدر عنها في
الإغارة عليه. سليمان ينحرف فيعاقب بالمرض وفقدان الفتنة،
وخيانة الزوجة، وهروبها مع شاب في عمر ابنتها. كان
انحرافه يحدث خلافاً في الكون، فحين يفسد الرأس يطل
العطب بقية الأعضاء.

وهكذا، خلف الأحداث وصراعات الأبطال،
واصطدامهم المروع بذواتهم وبالأخرين يتكشف لنا الكاتب
الأخلاقي، المتحصن بفعالية الزمن، فنجد حساً دينياً مبطناً
للأحداث، حيث استرابة محفوظ في الشراء، الذي هو
استحواذ على الخير من قبل هؤلاء الذين ينهضون في المجتمع
بدور مربى هو التبادل فيثرون ويحوزون الجاه والرجد، كأئ
هذا الذي ميزهم عن غيرهم مسلوب من آخرين. وكان المال
لعنة مغوية للبلبل ما إن يقترب منها حتى يقع في شركها،
وينأى عن جوهره، عن العظمة الحقيقية التي تخفق بها
نفسه، فيتحول الأسد إلى سجين، والقنوة العادل إلى ظالم،
 ويفقد حتى فحولته ومهائنه، فتخونه امرأته، ويبدو أولاده
كأنهم نسل آخرين، يعمون في الشرك ويخضعون للأهواء.
وفي هذا يلوح الجمال، العاري من حماية القوى الأمين،
أداة الزمن للبلطش. كأن هذا الجمال وعاء للشر، وكأن السرد
يحقق عدالة كامنة في نسيج الوجود حين يعاقب هؤلاء
الخطاة.

ينحرف سليمان فيختل الكون، داخلين في التيه. لكن
هذا التيه لا يهيم، فمنه يخرج التمرد عليه. من رحم المرأة
المثورة في حب مجهض، وصلب رجل هش، فقير في كل
شيء عدا المال، هو بكر بن سليمان، يخرج مساحة الناجي
الذي يستعيد أحلام جده المقدس، لكنه يفشل بسبب
الخيانة، ويحيا بقية عمره مطاردًا، ويمود. بعد ذلك - شيئاً
مهدياً ليموت في الحارة، ويدفن بجوار آباءه، تصاحبه عصاه،

منحرف منح القوة والبهاء لكنه ضل، ولم يضع قوته في خدمة الناس.

يقدم لنا السارد عبر جلال حكاية تأخذ هيئة الأمثلة عن القوى الجميل الذي كان طموحه غير الإنساني سبباً في مصرعه. بيد أن الحكاية على هذا النحو تأخذ قارئها إلى تأويل آخر. لدينا - أولاً - اسم البطل، وقوته البدنية، ولدينا - ثانياً - عنصر المخذلة الشيطانية. وهما عنصران يحملان دلالات محددة. جلال ابن أكثر من مصادفة. هو نتاج عملاقة جسدية ورثها عن أبيه، وجمال باهر احتازه من أمه، وطموح طاغ إلى السلطة، ولعله نتيجة عجزه عن الحب. لكنه ابن مصادفة أخرى كأي بطل تاريخي كبير. فقد تضعضت أسرة التاجي في فرعها الغني المتحدر من التاجي الأول، وغرقت في تفاصيل الحياة وتوافهها. أما هو فتنتمي إلى الفرع الفقير، مع هذا لديه القوة والجمال والثراء. أهذا يمنحه محفوظ اسم جلال وليس الاسم بالشئ التافه لا يقام له وزن، هو بالحرى كل شيء، وما الدنيا إلا أسماء؟^(٢٤) يقول محفوظ على لسان القواد في (زقاق المدق). ولذا يعرف قارئ محفوظ ولعه باللبب بالأسماء، لا في الجورياته فقط، بل في سرده بوجه عام.

هل يقيم السارد علاقة بين الاسم ومعناه حامله؟ ليس ثمة ما يمنع هذا، فقد فعلها محفوظ من قبل كثيراً، في أكثر من رواية. وفي هذا سينطوي الاسم على سخرية مرة، حين يصرع السارد بطله في النهاية. لكن يبدو لي أن الاسم يشير إلى معنى قريب مرتبط بالجلال هو الجمال. وفي هذا سيذكرنا باسم بطل قصته القصيرة، عثمان جلالى، الذي فهم من قرائه آنذاك، في الستينيات، على أنه كناية عن جمال عبدالناصر، الذى لا ينفارق مخيلة القارئ العارف بسرد محفوظ، وهو يقرأ عن جلال عبد رب ابن زهيرة، وبخاصة حين يدس السارد في ثنايا حكايته وصفاً دالاً هو «صاحب الجلالة» و «ذو المائة عين وألف قبضة» (ص ٤٤٠)، ويقرنه بالمخذلة الشيطانية، تعبيراً عن السلطة القوية لديكتاتور مصرى له مائة عين وألف قبضة، واقترب اسمه بالقوة ونهض حكمه على العيون الراصدة والقبضات المشرقة، والأنصاب.

اللاتى صرعهن السارد لأنهن أردن الصعود من خلال انتهاك حرمة الجمال الفريد، إحسان في (القاهرة الجديدة)، وحמידة في (زقاق المدق).. إلخ.

جرثومة الشر المدمر التى تصل بزهرية إلى مصرعها ما تلبث أن تنتقل إلى ولدها جلال الذى جاء إلى الحياة ثمرة زواجها الأول من عبد ربّه الغران، قبل أن تنبهاها العيون النهمة إلى كنوزها. الأب قوى الجسد، حائر العزيمة، يصل حبه للحياة: المرأة والخمر والذرية إلى أن يرضن بها حتى لو سلبت منه زهيرة، أو صار أضحوكة السكارى فى البوطة. إنه رجل لا يخفق بأى طموح؛ لذلك يعمر طويلاً حتى بعد مصرع ابنه القوى الجميل. ينشئ السارد بطله من قوة عبد ربّه الخارقة ومن جمال زهيرة الفاتن وطموحها الذى لا حدود له، ويعدده لدوره منذ جعله يشهد مصرع أمه غلاماً، ثم موت حبيبته شأياً لتكون أمام مفارقة: الطبيعة فى أجلى تجلياتها من القوة والبهاء، مع خفوت الرغبة فى الحياة، فيما يفرق فيه الناس من الحب والجنس والشراب.. إلخ. وهكذا يصبح جلال الذى جرد مبكراً من أمه وفشانه عاجزاً عن الحب. لكن هذا العجز لا يحدو أن يكون ترجمة لعشقه للسلطة، سلطة قصوى، تتجاوز سلطة الفتوة التقليدية إلى سلطة مجاوزة للإنسانية، سلطة الألوهية والخلود، فيؤاخي الجن، ويبنى نصباً للسلطة الكلية. لكن هذا السارد الأخلاقى سرعان ما يصصره بعد أن رفعه عالياً. السقوط من حثاق على هذا النحو يذكر بمصير البطل التراجيدى، ويذكر طبعاً بمصير فاوست، الذى جاوز حبه للمعرفة حدود إنسانيته. ورغم حرص السارد على مبدأ مشكلة الفن للواقع، إلا أن أمثولة الملعون الأبدى، مؤاخي الجن، تأخذه إلى حوارات فلسفية، ينطق بها العطار، والموسى زينات الشقراء. ذلك أن الأمثولة التى يسردها يجب ألا تنبهم على قرائها. ورغم أن جلال - لاحظ اسمه - ليس من الحرافيش، ولا حتى من السادة، إلا أن السارد ينزل به العقاب، لأنه طمح إلى ما لا ينبغي التطلع إليه «جنة عملاقة يبيضاء ملقاة بين العلف والروث، هيكلها العظيم يوحى بالخلود، سلبيتها المشاهقة تشهد بالفناء، وفوقها يتشبع الجو على ضوء المشاعل بالسخرية المربعة. انتهى القوى الشامخ فى عنفوان شبابه، وتلاشى ظله» (ص ٤٤٠)، ذلك أنه نبى

المعذب المغترب سماحة الناجي، يسير في الحياة على نقيض سميّه، وتنتهي الحكاية بمعركة بين الفتوة والأب والابن، يموت فيها الأولان، ويبقى هو ليكون فتوة الحارة وسليل الناجي الذي خان جده المقدس، ولذلك يسمّى السارد هذه الحكاية باسم الأضياع.

وهكذا، سيصل زمن التيه إلى نقطة، بعدها ستدخل الحياة في طور الاضمحلال والتحلل، ولذلك سيبدأ التعملم منه والضيق به حتى يصل إلى التمرد عليه. لقد شاخت الأسرة المقدسة، وأصبح أحد أفرادها نموذجاً لأعداء جده. صارت أسرة الناجي رمزاً للجنون والدعارة والإجرام. وكان لابد للحياة، أن تستمر، برغم هذا كله، ومن الموت تخرج الحياة، ومن الظلم نقيضه. وهكذا يبدأ الزمن في الدوران، فتتقسم الأسرة، ويورث أضعفها على رمز الجبروت فيها، وهزمه بقبضة الحرافيش، الذين ظلوا طوال الرواية أشباحاً يحلمون بالعدل وينتظرون تحقيقه على يدي مخلصهم. في هذا سيستعين محفوظ بقبضة اللص الشريف الذي أؤمن على المخازن من أخيه غير الشقيق الفتوة الظالم، فخان أمانته. لكن هذه الخيانة هي الأمانة بعينها، في سياق المجاعة التي اجتاحت الحارة، والتي تذكر القارئ بحوادث مماثلة في تاريخ مصر المليء بالمجاعات، وبخاصة ما يطلق عليه المؤرخون بالشدة المستنصرية. فتح الباب هو هذا الأخ غير الشقيق للفتوة الظالم. إنه زبيب امرأة، لكنها امرأة فقيرة وصالحة ومؤمنة بتاريخ الناجي، ولذا تصوغ وجدانه عبر حكاياتها عن الزمن الجميل والجد المقدس، فيمتلئ بأشواق البطولة. ولكن ضعفه البدني يحول بينه وبين التماثل الكامل مع جده، فيلجأ بعد أن هزم الفتوة بالحرافيش إلى الرجال الأقوياء من عصاة الفتوة المهزوم، لكن هؤلاء الأقوياء سرعان ما يستبدون بالأمر من دونه، ثم يعزلونه ويحددون إقامته، ليموت وحيداً مهجوراً.

لكي يحقق البطل حلم العدل في فضاء الحرافيش، لابد أن يتعامل مع الجد المقدس. حلمه هو حلمه، وبدنه هو بذنه، واسمه هو اسمه، وهجرته هي هجرته، كما يتماثل المهدي المنتظر مع جده النبي في الفضاء الإسلامي (٢٥). وهكذا في حكاية «التوت والتبوت»، آخر حكايات الملحمة،

يموت جلال تبدأ الحكاية الثامنة التي يعلوها عنوان واضح المثلث هو «الأشباح». وهي حكاية تختلف عن سابقتها، لأن ولع السارد بمحورة الحكاية حول أطروحة صلبة يخفت إلى حد كبير. ثمة فضاء تتوزع جزئياته وعناصره لتشكك في وجود مركز للقيم، الأخرى أن السارد يلتقط عناصره، وينشرها ليخلق فضاء يلفه التيه والدوار من كل صوب. ثمة قوة قدرية تلوح متعالية ساخرة، والبشر في يديها كالدمى. وكما أنه يبدأ السرد بتمهيد للأرض، يلم فيه الخيوط، ليتهايئ القارئ لتابعته، عبر تلخيص حكاية جلال وموقف الحرافيش، متابعاً مسائر من كان قريباً منه. عديره الذي تزوج يواصل حياة الكائن الصغير، وزينات تضع حملها من جلال، وتمنحه اسمه، فينظر إليه في الحارة بوصفه ابن حرام. صفة البخل تذكر بمؤسس الأسرة عاشور الناجي. القارئ ينتهز أن عاشور مجهول الأبوين، أما جلال فهو ابن علاقة غير شرعية برغم معرفة الجميع لطرفيها. وكلما تقدمنا في القراءة، خايلتنا بعض الصلات بين الشخصيتين، فجلال عبدالله يعمل لدى صاحب عربات كارو، كما عمل عاشور لدى المعلم زينهم، ومثله أيضاً يتزوج من ابنة معلمه، وحين يتجب ولداً ذكرًا يسميه شمس الدين جلال الناجي، لكن السارد سرعان ما يعلق قائلاً: «لم يبق من تراث الناجي الخالد إلا الأسماء. أما العهود والأفعال فتعيش في الخيال مع الأساطير والمعجزات» (ص ٤٤٥).

يتشابه الرجلان في أشياء، لكن جلال عبدالله ليس له طموح الأنبياء كجده «الخالد». إنه زبيب امرأة، ومجرد من الحلم، وغارق في تفاصيل العيش الصغيرة الثقافية، لهذا ينتقل من النقيض إلى النقيض. كانت أيامه رتيبة يقضيها في العمل والعبادة. وبعد موت أمه، وهو في الخمسين يتحول تماماً «انقرط منه الزمام» كما يقول السارد «وغدا رجل الانحلال والقضاضح» ليضعه السارد مباشرة في مواجهة الجماعة مثلة في ابنه الذي صار شاباً، وغدا أبوه بالنسبة إليه في موقع أولاد عاشور الأوائل من زوجه الأولى سكينه، قبل حلمه وهجرته وفتورته. الابن يعيد سيرة أبيه، فيجد موته، يتزوج من امرأة ساقطة «مثل جدتي زينات» كما يقول هو، ويتجب ابناً يمنحه اسم سماحة، لكن الفتى الذي حمل اسم

ثم أقدم على هدم معذنة جلال رمز الجنون والغفوسة. لكن محفوظ لم يذكر هل أبقى على الخمارة أم لا. أغلب الظن أنه لو سئل عن هذا، لوافق على استمرارها، صحيح أنها يمكن أن تكون مباءة، لكنها موضع يحتوى الضعف البشرى، ووجوده مفهوم العلة. أما معذنة جلال فهي رمز السلطة الثملة بالجنون والكبرياء، ومن ثم لابد من هدمها.

خاتمة

هكذا نصل في نهاية هذه القراءة إلى خاتمتها ليتبدى خطاب محفوظ الروائي (ملحمة الحرافيش)، كتابة أخلاقية، تخلق شكلها الملائم، الذى يتحول إلى مجرد خادم للرؤية، الأخلاقية، التى لا تكشف العالم بل تصوغ معرفتها به. فى سبيل هذا يمارس محفوظ الإغرامات التى يمكن أن نلحمها في نهايات كل حكاية، وفى تآزر كل أجهزة السرد للوصول بالمعنى إلى تحقيقه. بيد أن هذه الكتابة الأخلاقية، وهى تتوهم إحكام قبضتها على اللغة، سرعان ما تكشف ولع صاحبها باللعب، الذى يجعلها دائماً منطوية على نقيضها. فهى بلجوها إلى صندوق أسرارها من حكايات وأساطير وعلامات ورموز مجاز نفسها، مأرق الكتابة المنغلقة على وجه واحد للتأويل. يجهد الكاتب ليحول نصه إلى أطروحة صلبة، فتكشف الكتابة عن انحرافها عن هذه الأطروحة. ومن هنا، يحتوى النبنى على نقيضه، ويصبح الجسد القوى، شيطانياً ولهيئاً فى آن. وبرغم التأثير الثقيل على معان بعضها، يظل سحر الكتاب كامناً فى هذا اللعب الذى تمارسه الكتابة، منفلة من الدين القويين العلميتين بالسرد وفتته.

استعداد محفوظ للكاتب فى ثقافة قومه دوره بوصفه موجهاً أخلاقياً، لكن هذا الوجه الأخلاقى يظل حريصاً على مساحة للحرية، حريته فى الكتابة والتأويل، وحرية فى وضع أساطير الآخرين وحكاياتهم ورموزهم فى سياق ثقافته هو بوصفه كاتباً مصرياً وعربياً ومسلماً. بهذا، يمنح محفوظ السرد القدرة على صياغة سردية أخلاقية، وبهذا يلوذ عن مساحته الخاصة به بوصفه كاتباً. برغم غرقه فى ثقافة جماعته، فإنه شديد الحرص على أن يلوذ بجزلته، ليتج رؤيته

يصل السرد إلى نهايته، لكن هذه النهاية لا تعدو أن تكون تكراراً لبداية الزمن، حيث الحكاية النموذج، والأب مؤسس المعنى وماتج القيم. عاشور الثانى مثيل جده فى الحلم والبدن والاسم. إنه تكراره وتجليته، يحاذى خطوه، بل يطمح لمجاوزه. الأب الأول أصابه الحب، هو أقوى من الحب. الأب الأول اعتمد على قوته الخارقة، هو اعتمد على قوته والحرافيش الذين حولهم إلى قوة تضمن استمرار الحلم بعد موته. مجاوزة الأب على هذا النحو، تشي على استحياء بأن الزمن ليس دائرياً تماماً.

محفوظ الذى يطيل التأمل فى الزمن وفعله، لا يثق تماماً فى الثبات. صحيح أن بطله المخلص أغلق كل ما يقنه وجوهاً للنقص، لكن لا أحد يمكنه أن يقطع باستمرار الحال، وقبل أن ينهى ملحمة «فردوس الأرض»، يصوغ شكه فيه على النحو التالى:

ولما كان يونس السائس (شيخ الحارة) معيناً من قبل السلطة، فقد تعذر عليه هجرها. وكان يغمغم وهو منفرد بنفسه فى ذكاته:

— لم تبق فى الحارة إلا الزبالة

وكان يقضى بذات نفسه إلى زين علباية الخمار، فيتساءل الرجل فى قلق:

— حتى متى تدوم هذه الحال؟

فيقول يونس السائس:

— لا أمل مع بقاء الوحش على قيد الحياة...

ثم يتنهد مواصلاً:

— لا شك أن أناساً مثلنا تناجوا بما نتناجى به الآن على عهد جده الأول. (ص ٥٦٠ / ٥٦١)

تبقى الحارة هى الحارة، ويبقى الحرافيش هم الحرافيش، فقط يهجر الأغنياء والوجهاء الحارة التى لم تعد وطنهم، لقد أصبحنا فى مملكة الله التى حلم بها الأنبياء والمصلحون. جد عاشور الزاوية والسبيل والوحش والكتاب،

ولكن حتى بعيداً عن هذا الكتاب، يمكن أن نلمح خلف سطور سردية محفوظ صياغة أكثر تعقيداً وغنى لما يتصوره هو عن مساره الشخصي. أليس المخلص الفرد الملتحم بالجماعة، الأب الرحيم، القوى الأمين، هو هيئة من هيئات أبطاله العظام من الفراعنة حتى سعد زغلول. ألا يحتوى هذا المخلص على المعاني نفسها التي عاشها محفوظ، أن يكون الرجل مخلصاً، وصلباً، وصاحب حلم، هو الذي ظل قابضاً على حلمه بأن يكون أول من احترف الكتابة، وأن يتجرد من أى سلطة سوى سلطة الكاتب فى سياق معاد للحرية وللكتابة^(٢٦).

كتابة أخلاقية؟

نعم.

كتابة تغض بصرها عن مكراها؟

نعم.

لكنها مع ذلك تفرق قارئها فى سحرها، لأنها حوت فى داخلها اللاعبين والمؤرخ، فأصبحت «بيتاً بمنازل كثيرة» مفتوحاً لمن يجون الإقامة فيه.

لتاريخه وثقافته. سيلوح محفوظ معادياً للأب كلى السلطة والمعرفة وهو يصوغ شخصية السيد أحمد عبدالجواد، وهو يسخر من لهات صابر فى البحث عن أبيه سيد الرحيمى، وهو يحاكم الديكتاتور فى (ثورة فوق النيل) .. إلخ، لكننا فى (الحرافيش) سنكتشف أن عداء الكاتب الليبرالى سليل ثورة ١٩١٩ للأب يتحدد فى نمط واحد فقط، هو الديكتاتور صاحب المائة عين والألف قبضة. لكنه يحول الأب الرحيم إلى مركز للقيم والمعنى، بهذا تصبح الكتابة تاريخاً وتجيلاً لما يمكن فى نسج الوجود من ضرورة العدل، يصبح السرد كتاباً مقدساً، يلور معنى، ويصقله، ويدعو إليه.

لقد فتح محفوظ صندوق أسرار الكبير، ليصوغ نصه، فاختلط ما هو واقعى معيش مع ما تعلمه من الآخرين، مع تأملات الكاتب، ليصوغ لنا مدينته الفاضلة التى لا تعدو فى النهاية أن تكون مملكة الله التى ليست فى السماء، بل يجب أن توجد على الأرض. سيكون سهلاً هنا أن نرد سردية محفوظ، أعنى حكاياته الكبرى إلى كتاب الثقافة السامية الكبير الحالم بمملكة الله، وبالمخلص الذى تكمن ضرورته فى نسج الوجود، والذى صاغته الثقافة المصرية غير الرسمية فى كتابها الكبير الذى ظل يتكون عبر الأزمنة، مغتنيّاً فى كل حين بما يرفده من عناصر التجدد والنماء والحياة.

هوامش:

- ٤ - سأستخدم طبعة مكتبة مصر. والإحالات للنص ستكون فى متن الدراسة.
- ٥ - تشبه العنوان بالثريا موجود فى:

Jacques Derrida, *La Dissémination*. Paris: Le Seuil, 1972.

وقد ذكره عبدالفتاح كيليطو فى:

الغائب، دار توبقال للنشر، المغرب ١٩٨٦، ص ٢٧ .

- ٦ - ألفت فى تذكر رؤية جورج لوكاش التى صاغها فى نظرية الرواية من مقالة بول دى مان القيمة عنه فى: *العمى والبصيرة*، رابع،

بول دى سان: *العمى والبصيرة*، ت. سعيد الغانمى، إصدارات المجمع الثقافى فى دولة الإمارات العربية للتحفة، ص ٩٥ . رابع أيضاً: *The Theory of The Novel*, Cambridge, The MIT Press, Massachussets, 1972 .

- ١ - رابع حواره مع رجاء النقاش فى: *نحب محفوظ*، صفحات من مذكراته وأضواء جديدة على حياته، مركز الأهرام للترجمة والنشر، القاهرة ١٩٩٨ (ص ٢٨٣).

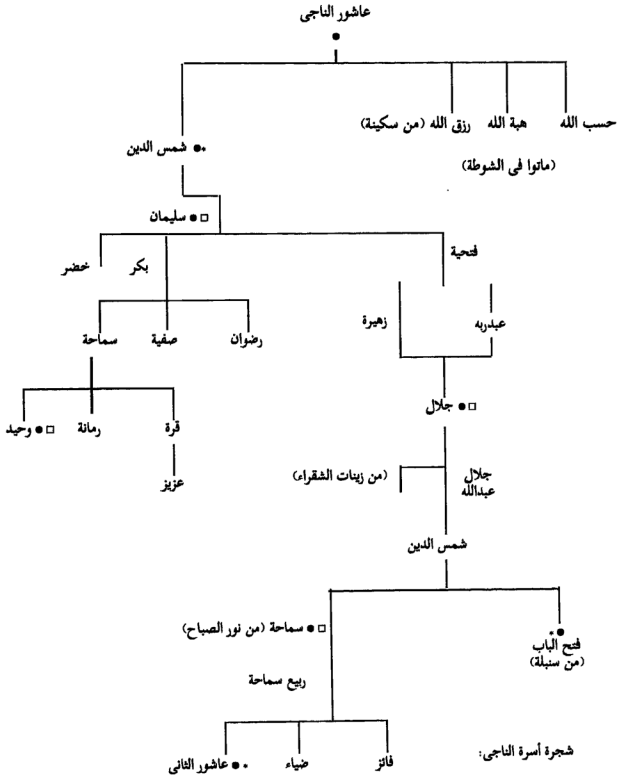
- ٢ - تشبه هيمنجواى للعمل الذى فرغ من كتابته بالأسد الميت ذكره جاريثا ماركيز فى *رواية الجفوة*، ص ٤١ . رابع:

ييلينو أوبو ليو مندوزا: *رواية الجفوة*، حوارات مع ماركيز، ت. فكرى بكر محمود، دار منارات للنشر، عمان، الأردن ١٩٨٩، ص ٤١ .

- ٣ - الدراسة الأولى ليحيى الخرازى: «ملحة الموت والتعلق فى الحرافيش» فى *فصول*، المحدث الأول والثاني، أكتوبر ١٩٩٠ .

الدراسة الثانية: سليمان المسكرى: *طريق الحرافيش: رؤية فى التفسير الحضارى*، منشورات المدى، دمشق.

- ٧ - راجع: عبدالمعتم شemis: *حواليش القاهرة*، دار المعارف بمصر، ١٩٨٩، ص ٩٨ .
- ٨ - راجع حوار مع رجاء النقاش، سابق، ص ٩٥ .
- ٩ - صلاح جاحين: *أشعار بالعامية المصرية*، مركز الأهرام للترجمة والنشر، القاهرة: ١٩٨٧، ص ١١٢ .
- ١٠ - يحيى الطاهر عبدالله، *الأعمال الكاملة*، دار المستقبل العربي، ص ٢٨٦ .
- ١١ - عن العلاقة بين المنشد والمُتلقيين راجع:
- David Chaney: *Fictions and Ceremonies: Representations of Popular Experience*. Edward Arnold Publishers LTD.
- ١٢ - Paul De Man: *Allegories of Reading*, New Haven and London: Yale University Press, 1979.
- ١٣ - نجيب محفوظ: *أولاد حارتنا*، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط ٧، ص ٧.
- ١٤ - جابريل جارتيا ماركيز: *مائة عام من العزلة* ت. سليمان الطاهر، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٢، ص ٥ .
- ١٥ - راجع لبناشيتن كتابه: *الخطاب الروائي*، بترجمة محمد برادة، دار الفكر - القاهرة ١٩٨٧.
- ١٦ - نجيب محفوظ: *زقاق المدق*، مكتبة مصر، دون تاريخ، ص ٥.
- ١٧ - *أولاد حارتنا*، ص ٥، سابق.
- ١٨ - راجع عن المكان دراسة يوري لوتمان التي ترجمتها سيزا قاسم في مجلة *ألف*، عدد خاص بالمكان: العدد السادس.
- وعن تطويع المكان راجع دراسة مرسيا إلاد: *رمزية الطقس والأسطورة*، ت. نهاد خياملة، دمشق، ١٩٨٧ .
- ١٩ - راجع المقالة الثانية: حول تاريخ الأنبياء عند بني إسرائيل، بقلم م. ص سيجال، وقد ترجمها عن العربية حسن ظاننا ونشرها في كتابه *أبحاث في الفكر اليهودي*، دار القلم، دمشق. دار العلوم والثقافة، بيروت، ١٩٨٧ . والانتباس من كلام سيجال من هذا المقال وتعبير *وقم الله له*.
- ٢٠ - *زقاق المدق*، سابق ص ١٨ .
- ٢١ - نفسه، ص ٥٧ .
- ٢٢ - نجيب محفوظ، *حكايات حارتنا*، مكتبة مصر، ص ٨٦، ٨٧، ٨٨ .
- ٢٣ - بعض فرق الشيعة يقولون بمجازرة البوثة الروحية للبنة الجسدية، وبخاصة الفاطميين . راجع المرجع التالي:
- كامل مصطفى الشبيبي: *الصلة بين التصوف والتشيع*، جزيان، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت. وقارن بواحد من أهم نصوص الفاطميين التي كانت الطائفة تحظر نشرها:
- جعفر بن منصور اليمن: *أصول النطقاء*، تحقيق مصطفى غالب، دار الأندلس، بيروت، لبنان.
- ٢٤ - *زقاق المدق*، سابق ص ٢٢٤ .
- ٢٥ - راجع: *الصلة بين التصوف والتشيع*. مرجع سابق.
- ٢٦ - راجع لصاحب الدراسة: *سردية نجيب محفوظ، لفصول*، المجلد السادس عشر، العدد الثالث، شتاء ١٩٩٧ .



العلامة □ : فتوة صالح.

العلامة ● : فتوة عثان.

المتشائل لإميل حبیبی

الأدب الهامشي يتزعم جغرافيته

إلى إدوارد سعيد

ماهر جرار

لكبيرة الأهمية بالنسبة للثقافة والإمبريالية، وهي تشكل إحدى الروابط الرئيسية بينهما. والأكثر أهمية هو أن السرديات الجلييلة الكبرى للتجرب والتأويل قد جذبت الشعوب في العالم المستعمر وحفزتها على الانقضاض وخلع نير الإمبريالية^(١).

يبدو أن الأشكال الأدبية والأصناف التقليدية للتعريف عليها لم يعد لها مكان في النظريات الأدبية الحديثة، لتفسح بذلك مجالاً للنص الأدبي نفسه كى يؤكد جوهريته وذاته المتميزة عبر تحطيم القيود والتمييزات المتعلقة بين النصوص. بهذا المعنى الذى يطره بلانشو وتودوروف^(٢) يكتب إدوارد سعيد في كلمة له ظهرت على غلاف الطبعة الثانية لـ المتشائل^(٣).. أما متشائل حبیبی فهي تفجّر:

بركانى للبارودى (parody) المحاكاة الحاضرة وللهمز المسرحى .. أبداً مدهشة، صادقة، غير

القصص تكمن فى الباب مما يقوله المكتشفون والروائيون عن الأقاليم الغريبة فى العالم؛ كما أن القصص أيضاً تغدو الوسيلة التى تستخدمها الشعوب المستعمرة لتأكيد هويتها الخاصة ووجود تاريخها الخاص. لا شك أن المعركة الرئيسية فى > العملية < الإمبريالية تلور، طبعاً، من أجل الأرض؛ لكن حين آل الأمر إلى مسألة من كان يملك الأرض ويملك حق استيطانها والعمل عليها، ومن ضمن استمرارها وبقائها، ومن استعدادها، ومن يرسم الآن مستقبلها... فإن هذه القضايا قد انعكست ودار حولها الجدال، بل حسمت أيضاً لزمان ما، فى السرد الروائى. إن الأمم كما اقترح أحد النقاد هي ذاتها سرديات ومرويات؛ وإن القوة على ممارسة السرد، أو على منع سرديات أخرى من أن تتكون وتبرز،

open closure)، إذ تقودُ المروى له إلى مصبِّ للمرضى العقلين في عكا كان في زمن الانتداب البريطاني سجنًا رهيبًا، وفيه غرفة الإعدام التي شق فيها الإنجليز عدداً من إرهابي منظمة لإيتسل الصهيونية، وقد حوّلت هذه الغرفة منذ قيام إسرائيل إلى متحف لصون ذكراهم، كما أن السلطات تعتبر أن مستشفى الأمراض العقلية العربي يسيء إلى ذكراهم. وينهى المروى له، الذي تحوّل راولياً، بحسه عن سعيد بقوله للقارئ، إنه إذا صدّق حكاية التجاء سعيد إلى إخوانه الفضائيين فسوف يؤلّ مصيره إلى كتابة الرسائل من داخل هذا المصح^(٦). ففعل الكتابة، إذن، هو تعبير عن الجنون وعن نفى الجنون في الوقت نفسه.

ومستشفى المجانين هو أصدق تمثيل لوضع الفلسطينيين منذ ١٩٤٨، الذين يعيشون على أرضهم التاريخية التي اغتصبت منهم، كما اغتصبت ذاكرتهم الجمعية وتاريخهم. في هذه الحالة من الاغتراب والجنون - من الـ (dérailson) كما يقول فوكو - يصبح الفرد الفلسطيني عُرضةً لنظرة السُلطة (the gaze of power) التي تدعى، باسم تعبيبه، حقّ مراقبته والإشراف الدائم عليه. ضمن شروط هذا الوضع من «أن تكون هناك» يستدئ الجنون بالتعبير عن نفسه وإسماع صوته^(٧).

وهكذا لا يعود المروى له / الراوى حياً ولا يقتصر دوره على إغلاق الحكاية فحسب، بل يغدو في هذا الـ (meta-text) متورطاً كما تظهر خاتمته الرمزية التي تعكس عبثية الوضع وحذته، فهو يصبح شاهداً يوقع على شهادته التاريخية ويعلمها فعل كتابة: «كيف ستعشرون عليه يا سادة يا كرام دون أن تتعشروا به» أن تبحث، أن تتعشّر، وأن تتعشّر يعني أن تصبح شاهداً متورطاً في فعل السرد وفي الكشف عن الحقيقة التاريخية، أي على مستوى الجمالية الفنية والمستوى السياسي، ما يجعل الخاتمة المفتوحة تستشرف فعل البحث والتقصّي، وهذا ما يجعل من حكاية حبيبي حكاية «فكّ حصار واختراق» (breakthrough literature)^(٨).

وتُمثّل هذه الخاتمة المفتوحة خاتمة نموذجية في الأدب الذي يعتمد شكل الرسائل. فالرسالة تفترض عنواناً

قابلة للتنبؤ، لاتتنازل قيد أنملة للأعراف التخيلية القياسية.. شخصيتها الرئيسة (التي يجمع اسمها التفاضل والتشائم) خليط من عناصر موجودة في الخرافة ومقامات الحريري، وكافكا ودوماس ووالث ديكنز... [و] أحداً مزيج من الهزل السياسي التهريجي والقصص العلمي (science fiction)، والمغامرة

والتبوء التراثية... كل ذلك مُرسى في الجدلية التي لا تهدأ لنشر حبيبي المراحل بين العامة والفصحي. عالم إميل حبيبي هو رابليه بل وجويس بالنسبة لبلزاك مصر أو «لفوراي» مصر. كما لو أن الوضع الفلسطيني الذي يدخل عقده الخامس من غير حلّ حاسم يؤكّد نسخة تافهة هائمة عن الرواية التشردية (picaresque)، التي هي بخيلاتها الناتجة عن لامباليتها وحقدتها أبعد ما تكون - في النشر التخيلي العربي - عن ترفع الرواية «الخفوية» ومهاتها.

وينظر سعيد في كتابه (مسألة فلسطين) إلى المتشائل على أنها رواية تتخذ شكل الرسائل، متميزة في الأدب العربي بسخرتها، وبتميزتها، وأسلوبها الجوى، ويعتبرها إلى جانب روايات غسان كنفاني تعبيراً عن الهوية الفلسطينية في مواجهة الاغتصاب والعسف الإسرائيليين، تعبيراً يتميز بقوة لم يستطع أى خطاب سياسى أن يضاهيه^(٩).

وبالفعل، تحتل حكاية حبيبي السردية (المتشائل) موقعاً مميّزاً في الأدب العربي الحديث. فالحكاية تتخذ شكل ثلاث رسائل مرسلّة في أوقات متباعدة من قبل شخص يدعى سعيد. يتّبع مع أصحابه الفضائيين في سرداب عكا الأرضية قرب السور المطل على البحر إلى مروى له مجهول من القارئ هو الذي يخبر هذه الرسائل وينشرها. وهذا الخرس القارئ والمروى له في آن^(١٠) - يغلق الإطار الحكائي الذي افتتحه في بداية الحكاية بقوله «كتب إلى سعيد أبو التحس المتشائل قال». غير أن هذه الخاتمة التي تتميز بالسخرية المرة تترك الحكاية مفتوحة على احتمالات متعددة (am

لا تلمنى بل لم هذه الحياة التى لم تبدل منذ ذلك الحين، سوى أن الدورادو قد ظهرت فعلا على هذا الكوكب»

فالنقاد الاستعماريون يشكون فى إمكان أن ينتج «غير إسرائيلي»، لا بل فلسطينى من هؤلاء، ينتج سرداً هو حكايته وصوته، فهم يعمدون إلى محاصرة سرده وإلى منعه، كما يقول إدوارد سعيد فى (الثقافة والإمبريالية) (١٤) :

فالأم ذاتها هى سرديات ومرويات، والقوة على ممارسة السرد أو منع سرديات أخرى من أن تتكون وتبرز، لكبرى الأهمية بالنسبة للثقافة والإمبريالية.

ترمز إدواردو فى رواية فولتير (كنديد) للحياة الناعمة الراحدة فى ظل السلام والوفرة، فهى الوجه المفاخر للواقع القاسى، وللأمل الآتى، إنها اليوتوبيا والمدنية الفاضلة. بيد أن سعيداً المتشائل يرمز هنا بمفارقة كاريكاتورية راعية (grotesque) إلى دولة إسرائيل، ثم يسوق هذه «الباروديا» إلى منتهاها بإعطاء أمثلة واقعية مأخوذة من التاريخ القريب لهذه الدولة ومن الواقع المعيش، توازى حوادث جرت فى رواية (كنديد) وكلها تظهر عنف الدولة وأجهزتها وقمعها المواطنين الفلسطينيين، الأطفال والنساء، داخل فلسطين وخارجها (١٥) :

ألم يعز بنغلوس نساء «الأبار» على ما فعله بهنّ عسكر البلغار من اغتصاب وبقر بطون ومن قطع رؤوس ومن هدم قصور، بقوله: «غير أنه انتقم لنا؛ فقد أصاب الأبار بمثل ذلك السوء بارونية مجاورة يملكها سنيور بلغاري؟» فبمثل هذه التعزيرة تعزينا نحن، بعد معني عام؛ وذلك فى أيلول من عام ١٩٧٢ يوم أن قتل رياضينا فى ميونيخ، ألم ينتقم لنا طيرنا الحريى بقتل النساء والأطفال، المبتدئين فى رياضة الحياة فى مخيمات اللاجئين فى سوريا ولبنان فتعزينا؟ وفى اليوم التاسع والعشرين من الشهر الذى جاء بعد

ومتلقيا محاولة أن تبدى حواراً، بيد أن المتلقى هنا/ المروى له لا يعرف عنوانا كى يقدو طرفاً فى الحوار، لذا فهو يعمد إلى فتح حوار مع القارئ/ أو المتلقى المفترض.

لقد نشرت فصول الكتاب على فقرات متباعدة استغرقت سنتين فى «مجلة الجديد» فى حيفا التى كان يرأس تحريرها الشاعر الفلسطينى سميح القاسم؛ وليست هذه الرسائل بصيغة خطاب الأناء، مسيرة ذاتية، بل هى تخيل فى سردي يصف أحوالا عبثية فى حياة بطل مضاد (anti hero) يشبه «البيكارو» فى الرواية العشردية (١٠) Picaresque novel، تقع أحداث عالمه الحقيقى خارج إطار الحكاية. إن تعدد مستويات السرد يفتح فضاء تخيلياً واسعاً فى الحكاية، فكتب الرسائل الضمنى يكتب مروى له مجهول، هو متلق ومحرر فى آن، وهو بدوره يخاطب قارئاً مجهولاً، ثم إن خطاب المؤلف الضمنى بصيغة الأناء مع صاحبه الفضلى عن أحداث حياته هو، التى تقع خارج السرد، تجمل الأناء المخاطبة بمشابهة الواقع، مما يفتح حوارية بين الأناء وأناها، وهذا كله من خصائص ما يسمى بـ (quasi autobiography) فتعدد مستويات الخطاب، وهذا التعدد فى الأصوات يفتح حوارية سردية تحمل أبعاداً اجتماعية وسياسية واضحة لا يمكن إغفالها تحيل الحكاية إلى ما يسميه باختين بحوارية الأصوات (dialogical heteroglossial narration) (١٢).

وسوف أمثل على هذه الحوارية بمقطع كاشف فى حكاية حبيبي، اعتبره لحظة تنافس متميزة؛ ففي بداية الرسالة الثانية التى صدرت عملياً بوصفها جزءاً ثانياً بعد سبعة أشهر على صدور الرسالة الأولى، يبدو تورط المؤلف الضمنى واضحاً، إذ نسمع الحوار التالى بين المؤلف الضمنى/ صاحبه الفضلى/ والمروى له الضمنى (١٣) يقول الفضلى :

تذكرت ما أثنى من تقول أصحاب صاحبك على ما نشره من رسالتك الأولى إليه وقولهم: احتفز الأستاذ ليشب فوقع دون كنديد إلى الوراء متى عام ٨١ .

من الواضح أن أصحاب صاحبه هم من النقاد الإسرائيليين، كما يتضح من جواب سعيد المتشائل :

البطون بأنّ عسكر شعبيه قد فعل مثل هذه الفعلة بنساء الأعداء. أمّا عرب إسرائيل فهم ضحية العسكرين، عسكر الأبار وعسكر البلغار.

— هات مثلاً ..

— قرية برطعة، في المثلث، المقطعة، مثل الطفل في محكمة سيدنا سليمان عليه السلام، إلى نصفين، نصف أردني ونصف إسرائيلي.

— الطفل في محكمة سيدنا سليمان، عليه السلام، ظلّ سليماً ورفضت والدته الحقيقية اقتسامه .

— أمّا برطعة فاقتسموها وظلّت سليمة. فلما سطا لصوص على قطع بقر أردني، تعداده عشرة رؤوس، فمر الأثر بقرية برطعة، حملت الحكومة الأردنية على القرية حملة محمولة على ظهور الخيل. فجمع الفرسان الأهالي. وطرحوهم أرضاً. وأُنبِهموم ضرباً ورفساً حتى قام الأهالي وأشبهوا الفرسان، كلّ فارس دجاجتين، والخيل، كلّ فرس علفها. وبرطعا في برطعة. فلما عادوا أدراجهم، حمل جند بنغلوس على القرية وانتشروا يبحثون عن المتعاونين مع الغزاة الأردنيين. فإذا وجدوا قروياً لم يطرحه الفرسان الأردنيون أرضاً واكتفوا بلكمه، بُثت تهمة التعاون مع العدو عليه. فإذا كانوا طرحوه أرضاً واكتفوا برفسه، فهو متعاون. فإذا ضربه ولكموه ولم يطرحوه أرضاً فهو متعاون». (١٧).

فكلّ واحدة من «الأميين» هنا، هي أم كاذبة وغير معنية أصلاً بمصير الطفل. تفكيك الخطاب المبني يتجه نحو قطبين وحضارتين: أولاً، ضدّ أسطورة دولة إسرائيل التي تحاول ترسيخ وجودها على أساس النص المقدس وعلى أرض الميعاد؛ وثانياً، ضدّ أسطورة العرب الذين لا يزالون يعيشون البداوة منذ الجد الأكبر «أبجر بن أبجر من عرب التويسات» (١٨)، والذين خضعوا لجميع الغزاة منذ زمن السلاجقة، مروراً بالصليبيين وهولاكو والعثمانيين،

أيلول، في أكتوبر الخلسة، وملا عادت طائراتنا من ضرب مخيمات اللاجئين في سوريا ضرباً موقفاً، ألم يجتمع الوزير بنغلوس بأرامل رياضينا المغدورين ويعزيهم بأنّ طائراتنا أصابت الهدف إصابات محكمة وفعلت فعلاً عظيماً... إلخ.

نحن أمام لحظة ناصح حوارية فريدة: إميل حبيبي يقرأ (كنديد). يعتبر (كنديد) أحد النصوص المفتاح في عصر النهضة والتنوير؛ فبلغة هجائية مشرقة، وبارودي رائعة عمد فولتير إلى نقض مذهب لاينتس الشفائلي، وتناول ويلات الحرب، والاستعمار والعبودية، والتعصب الديني. فرغبة كنديد الساذج بنظام يحقق الانسجام والعدل يحول دونها بشكل دائم وملحاح فوضى الكون نفسه المفتقر إلى السبب والنتيجة، حيث تتحكم المصادفة ويسود الشر. فبثت كنديد عن الأخوة بين البشر، وعن العدالة يصطدم دائماً بجدار السلطة ومؤسساتها السياسية والدينية والعسكرية. فتفائل عصر الأنوار كما يقرؤه فولتير هو تفائل ذو وجهين، ويمكن تأويله يسر على أنه رديف للثشام (١٩). يقول الفضائي لسعيد مستهجننا مقارنة النقاد الإسرائيليين بين حكايته و(كنديد) «كنديد متفائل، أما أنت فمتشائل».

إنّ التفائل هو مفتاح نص (كنديد) كما قرأه حبيبي، حيث يأتي العنوان الفرعي (كنديد) (أو التفائل Ou l'optimisme) تأكيداً متعمداً لنفي التفائل (litotes). إلا أن قراءة حبيبي والمتشائلة لـ (كنديد) تترك دوراً للعمل الإنساني الفاعل القادر على التغيير، وأول خطوة في هذا المجال هي في تفكيك الخطاب «المبشئ» للدولة بأجهزتها ومؤسساتها السياسية والقضائية والعسكرية والدينية. فسائر الأمثلة التي يعطيها سعيد المتشائل تصف وقائع حقيقية تظهر العنف غير الإنساني والفرق لتعامل مؤسسات الدولة الصهيونية مع عرب إسرائيل.

ويصف المثال الأخير المأخوذ من قصة الأميين في محكمة النبي سليمان التوراتية وضع هؤلاء العرب المشدودين على النطع بين إسرائيل والعرب:

.. فيبنغلوس كان يعزّي نساء شعبه المبقورات

الثقاني، كل أولئك يصبحون « تقاطعاً للشرائح النصّية»، وتقوم بينها حوارية جدلية هي التي تعطى للحكاية أبعادها. فالناشر يقرأ ويكتب داخل نسج النصّ وبنية التحية^(٢٤).

نحن هنا أمام لحظة تناسّ حوارى متميزة حيث يبرز صوت المؤلف الضمني ليعلق على تلقى نصّه المنشور منذ أشهر، ولكن يفسر حكايته ويعطيها بعدها باعتبارها نصاً مقارماً (a narration of resistance)، فالحوارية تتم هنا على عدّة مستويات: إذ تملأ جوفقة من الأصوات ضدّ اتهام الناقد الإسرائيلي الذي يسعى إلى حصار الحكاية والوقوف بوجهها؛ فعلى المستوى الأول يتم الحوار في لحظة فريدة في الحكاية بين الأنا الساردة، بين صاحبها الفضائي، والمرور له الذي يستمع بوصفه شاهداً، وعلى المستوى الثاني يتم الاستشهاد بأصوات شخصيات إسرائيلية عسكرية، قضائية، سياسية وثقافية، ليجرى دحض شهادتها في المستوى الثالث عبر أصوات النساء والأطفال من «هؤلاء» الذين يعيشون عبثية الدراما التي هم ضحاياها؛ أما المستوى الرابع فيتمثل باللغة «المينية»، التي تتجاوز «البارودي» (parody) لتكون هازجة وتراجيدية في آن.

يمكننا قراءة الفصل بأكمله على أنه نصّ كرنفالي يضمن (ككثيد) باعتباره نصّاً سابقاً (hypertext). فالتناص الحوارى المتعدد الأصوات والمستويات هو شبكة تلتقى فيها أصوات المؤلف والرواية والمرور له والمتلقى مع أصوات أناس حقيقيين من الـ «هنا والآن»، أصوات المستمعين وأصوات المستمعين مع أصوات تاريخية وأخرى تخيلية، مما يجعل لهذه اللحظة أبعاداً سياسية واجتماعية لا يمكن تجاهلها.

فالخطاب مزدوج الصوت هنا (a double voiced discourse)، إنه خطاب المستمع المقموع الذي يضادّ خطاب المستمع الذي يحاول إخضاعه وإخضاع سرده، وهو في الوقت نفسه خطاب يفكك ميثاق اللغة ليخلق تاريخه الخاص وسرده الخاص داخل حضارته نفسها.

لقد تنبه إدوارد سعيد لاستخدام حبيبي لعناصر من فنّ المقامة والمقامة التي تقوم على «حكاية» هو بطل سلبى (anti hero) تتمثل حوارية تنحو منحى كرنفاليا^(٢٥). وبطل حبيبي السلبى هو هذا «الحاكية»؛ وقد قدّمت فرقة الحكواتى الفلسطينية حكايته على خشبة مسرح حيفا^(٢٦).

ويخضعون الآن للغزاة الأوروبيين القادمين باسم التوراة؛ غير أنهم لا يفتأون يتغنون بانتصاراتهم، متفرقين ضمن شرفقة اللغة والشعارات الجوفاء والتراث والإيديولوجيا، ينتظرون مخلصاً فضائياً، مهديات لإقناذهم^(٢٧).

فليس من المستغرب، إذن، أن يفصح صوت الجنون هذا عن نفسه بعد هزيمة ١٩٦٧^(٢٨).

.. وحيث إنكم كنتم تؤكّدون لنا، يا محرم، أن التاريخ حين يكرر واقعة، لا يعود على نفسه بل تكون الواقعة الأولى مأساة حتى إذا تكررت كانت مهزلة^(٢٩)، فإني أسألكم: أيهما المأساة، وأيهما المهزلة؟.. فلما وقعت حرب الأيام الستة، التي جاءت بعد عملية قاذش (المقدسة) المظلة الرحمت، التي جاءت مع حرب الاستقلال، ورأيت أولاد القدس والخليل ورام الله ونابلس يبيعون صحنون الزفاف بلبرة قلت: بلبرة ولا بلاش! وأيقنت صحة استباطكم، يا محترم، بأن التاريخ، حين يعيد نفسه، يعيده متقدماً أماماً، من بلاش إلى لبرة، إن الأمور، حقاً تتقدم.

فقد انكشفت الحقيقة ورفّع الستار، وأصبح الوقت ناضجاً بالنسبة إلى عرب إسرائيل السلوى الهوية، والمتعرضين بشكل يومي للعنف العرقي وللمقمع من قبل «المستعمرين التوراتيين»، الذين تركوا لمصيرهم من قبل العرب العارية، أن يرفعوا صوت الجنون صارخاً بسخرية مينيبية (Mennipeean) سوداء عبرت عن نفسها عبر تفكيك اللغة العربية^(٣٠) بالتلاعب اللفظي، والتهمك، ومزج القصصى بالعامية، ولطف التعبير الكلي (cynical) عند تناول الشعارات الدينية؛ هكذا خلق حبيبي لغته الخاصة التي تعمل في قلب التناقضات التي تبنيها على تفكيك الخطاب الميثي^(٣١).

ليست لحظة التناص مقصورة على البطل / البطل السلبى هنا، ولكنها جوهرية كذلك بالنسبة إلى صوت المؤلف الضمني، كما رأينا فيما سبق. وترى جوليا كريستيفا في قراءتها لباختين أن الشخصية، والمرور له والإطار الفكري

نساء، رجال وأولاد، عمال ومشقون، عرب
ويهود، وحتى خالته أم أسعد «الخصية» وهم
يزغردون.. ورأى يعاد ترفع رأسها إلى السماء
وتقول: «حين تمضي هذه الغيمة تشرق
الشمس» (٢١).

ليس بوسع القارئ، المروى له القمل، سوى فهم الرسالة؛
غير أنني أخشى أن ينتهي أولئك الذين سوف يصدقونها في
مصعب للأمراض العقلية- في القدس هذه المرة - وليس
يمكننا أن ننظر إلى حكاية إميل حبيبي باعتبارها مثلاً
على «الأدب الهامشي» (Minor literature) بالمعنى
الذي صاغه كلٌّ من دولوز وغواتاري في دراستهما الرائدة
لأدب كافكا (٢٢)، وهما يريان أن «الأدب الهامشي» لا
ينتج عن لغة هامشية، بل هو بالأحرى ذلك الأدب الذي
تنتجه أقلية ضمن لغة سائدة، وتبرز فيه نسبة عالية من
الهامشية والتفكيك للمخاطب المسيطر
(deterritorialization)؛ والخاصية الثانية للأدب
الهامشي تتمثل في أنه أدب سياسي بامتياز؛ أما الخاصية
الثالثة فهي أنه يتخذ بعداً جماعياً يحاكي ضمير الجماعة
الهاجع وتطلعاتها فيغدو تعبيراً عن لحظة الثورة والتحرر،
فهو يحضّر على التضامن الفاعل رغم الشك والشعور
بالعجز الذي يحقق بالجماعة (٢٣).

ويمكن اعتبار إميل حبيبي هامشياً من أكثر من منطلق:
فهو يمثل صوت عرب- إسرائيل، مسلوب الهوية والانتماء
لحضارته العربية، ملزم في حياته اليومية باستخدام لغة
المستعمر، غاصب أرضه وذاكرته وحضارته، هذا المستعمر
الذي أتى إلى «هنا» ليبقى وليفرض صوته وحكايته
الخاصة - حكاية الشعب المختار الذي يسعى للخلاص في
أرض الله (Yahwe) . وحبيبي الذي يعيش في المنفى في
وطنه يعاني إلى ذلك من منفى آخر يتمثل في عجزه عن
التواصل مع إخوته العرب خارج حدود الدولة، يواجه لا
مبالاهم وفوقيتهم، ويدفع إلى هذا وذاك ضريبة عجزهم
وتخاذلهم. فأن يكون المرء «هناك» يحيا في حالة من النفي
والاغتراب يعنى أن يعيش ضمن علاقة مزدوجة من
الهامشية والتفكيك (deterritorialization)، فهو في بحث

يرى باخستين (٢٧) أن الكرنفالية هي مكون أصيل من
مكونات الحوارية الحكائية في الرواية، فعبر قلبها
للمواضيع الاجتماعية تغذو الحوارية التي تشكل بديلاً
وممارسة غير رسمية خطاباً معارضاً، والمشارك في الكرنفال
هو في آن يمثل متورط ومشاهد؛ وتنتج الكرنفالية في ()
المتشاكل من حركات البطل السلي وتصرفاته ومن علاقته
غير السوية بكل من جسده والقضاءات الاجتماعية
والكونية، مما يضيء جواً من «الحلم» على الحكاية.

وليس القسم الثالث من حكاية حبيبي سوى حلج متواصل
- كابوس حيث يجلس سعيد على «خازوق بلا رأس» وقد
تدلت ساقاه فوق هوة بلا قرار تحيط به من كل جانب (٢٨)،
وتنتج الحكاية في حالة الحلم هذه عن ثلاث رؤى متفائلة:
يجد نفسه في الأولى يواجه، في عمّة السجن ورطوبته،
ملكاً حقيقياً عارياً وقد طلى جسده بالدم الأحمر القاني ()
لباس الملوك)، إنه دنائي شيعي، فهذه هي لحظة الكشف
والولادة الجديدة حيث يلتقي سعيد بذاته التي يبحث عنها
فيستعيد حضوره الاجتماعي ووعيه ويصبح أباً
وأخاً (ص ١٧٠-١٧٢). وتمثل سائر هذه الرؤى لحظات
اندماج في حضن «الجماعة» (ص ١٧٧-١٩٣)، لنسمع
في نهاية الرؤية الثالثة زغاريد النساء المبشرة بالأمل والنصر
القادم (ص ٢٠٥). وينتهي القسم الثالث بتحرير سعيد
من «خازوق» من قبل صاحبه الفضائي الذي يطير به ويحمّله
وحده مسؤولية الوضع الذي آل إليه:

قلت : أنقذني يا ذا المهابة! قال: أردت أن
أقول: هذا شأنكم . حين لا تطيقون احتمال
واقعكم الشمس ولا تطيقون دفع الثمن اللازم
لتغييره لتتجفون إلى... إلا أنني أرى أن هذا
الأمر أصبح شأنكم وحدك . قل : إن شاء
الله ، واركب على ظهري لنمض (٢٩)

«المهرج» الذي كان يتربع على رأس الخازوق
كملك للكرنفال (٣٠) يصبح - الآن - مهرجاً طائراً
تتكشف له من عليه الرؤيا الأخيرة:

أقلية ما في لغة الأكثرية السائدة بغية تهميشها وتفكيكها؛ إذ إن حبيبى هو صوت أقلية داخل «خطاب» عربى مسيطر. وعلى أى حال، فإنى أرى أنه لا ينبغي التشديد على حكاية المتشائل، على أنها خطاب هامشى - تفكيكى^(٣٥)، فهى أساساً خطاب مقاوم يرى، عبر التفكيك، إلى خلق خطاب ثورى مقاوم ينتزع جغرافيته الخاصة.

ed. M.Holquist, tr.C. Emerson & M.Holquist

Austin: University of Texas Press, 1981), pp.266-331.

١٣ - المتشائل، ص ٩٤-٩٩.

١٤ - إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، ص ٥٣.

١٥ - المتشائل، ص ٩٥-٩٩، ولم أمتشهد سوى بمقطع واحد من النص المذكور.

١٦ - انظر Ch.Vereker, *Eighteenth-Century Optimism* (Liverpool: Liverpool University Press, 1967).

١٧ - المتشائل، ص ٩٨.

١٨ - المتشائل، ص ١٨.

١٩ - انظر: المتشائل، ص ٥٢، ٥٤، ٥٥.

٢٠ - المتشائل، ص ٥٩، ٦٠.

٢١ - والعبار للاركس، انظر: K. Marx, "The 18 Brumaire of Louis Bonaparte (1852)" in *The Portable Karl Marx*, ed. Eugene Kamenda (New York: Viking Press & Penguin Books, 1983, p. 287).

٢٢ - انظر فى مصطلح Deteritorialization، ما يلى ص ١١.

٢٣ - انظر فى استخدام إميل حببى للغة "Emil Habibis's" A. Khatar, 'The Mirror of Irony' in *Journal of Arabic Literature* 24 (March 1993), pp.48-89.

Palastinsens: sche paradoxien:Emil Habibis Roman Der peptimist als Versuch einer Entmythesierung von Geschichte" in *Quaderni di Studi Arabi* 12(1994),pp.

A.Neuwirt, "Israelisch-: الخطاب

دائم عن «جغرافية بديلة» يستعيز بها عن هذا الوجود العيشى المركب؛ وتعبّر هذه «الجغرافية البديلة» عن نفسها عبر اللغة والكتابة^(٣٤).

وباختياره الكتابة باللغة العربية، لغته الأم ولغة الأكثرية فى أرضه المفتتصة، فهو يستخدم أو حتى «يسء استخدام» تلك اللغة بالطريقة نفسها التى تستخدمها بها

هوامش:

١- إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، نقله إلى العربية وقسم له كمال أبو ديب (دار الآداب، بيروت ١٩٩٧)، ص ٥٨.

٢- M.Blanchot, *The Space of Literature*, p.220. T.Todorov, *Genres in Discours*, tr.C. Porter, New York: Cambridge University Press, 1990, p.14.

٣- إميل حبيبى، المتشائل: الوقائع الغريبة فى اختفاء سعيد أبى التحس المتشائل، ط ٢، دار ابن خلدون، بيروت ١٩٨٩.

٤- E. Said, *The Question of Palestine*. London & Henley: Routledge & Kegan Paul, 1980, 153.

٥- وهو ما سماء شولز وكيلوغ بـ (histor)، انظر: R.Scholes & R. Kellog, *The Nature of Narrative* (London/Oxford / New York: Oxford University Press, 1968, pp.265-66).

٦- المتشائل ص ٢٠٦ - ٢٠٨.

M.Foucault, *Madness and Civilization. A History of Insanity in the Age of Reason*, tr. R. Howard, (New York: Random House, 1965), pp.460-64.

٧- للمتشائل، ص ٢٠٨.

٨- مقارن بـ London: Methuen, 1987.

٩- انظر فى الرواية الشعرية:

Stuart Miller, *The Picaresque Novel*. Cleveland: The Press of Case Western Reserve University, 1967, pp.9-56.

١٠- انظر فى هذا النوع (5) F.K.Stunzel, *Theorie des Ezahlens*, 5. Auflage, Gottingen: UTB Vandenhoeck & Ruprecht, 1994, pp.268-73.

١١- Cf., M.Bakhtin, *The Dialogical Imagination. Four Essays*

- ٣١- المشاغل، ص ٢٠٥.
- ٣٢- G. Deleuze & F. Guattari, *Kafka. Toward a Minor Literature*, tr. From French by Dana Polan, University of Minnesota Press, 1986.
- ٣٣- G. Deleuze & F. Guattari, *Kafka. Toward a Minor Literature*, p.16ff.
- ٣٤- G. Deleuze & F. Guattari, *Kafka Toward a Minor Literature*, pp.13,34f.,86.
- ٣٥- لقد كان لعدد من نقاد العالم الثالث خاصة بعض المأخذ على نظرية دولوز وجواتاري وإيهومهما بالانطلاق من نظرة مركزية-أوروبية متعالية، انظر: A. Jan Mohammad & D. Leyd (eds.), *The Nature and: the Context of Minority Discoures*. Oxford/New York: Oxford University Press, 1990.
- ومقالة سامية محرز Azouz Begag: *Un di zafas di bidoufile or the Beur* *Yale French Studies* 82(1993), pp.25-42.
- ٢٤- J. Kristeva, *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature*, ed. L.S. Roudiez, tr. Th. Gora, A. Jardine & L.S. Roudiez New York: Columbia University Press, 1980, pp.64-65.
- ٢٥- انظر : عبد الفتاح كيليطو، المقامة. السرد والأنساق الثقافية، تعريب عبد الكبير الشقراوى (دار بوقال، الدار البيضاء ١٩٩٣).
- ٢٦- قدمها محمد بكري على مسرح بلدية حيفا سنة ١٩٨٦ وقُدمت مرتين بالعربية في نيويورك سنة ١٩٨٨ ، S. Slyomovics, « To put one's finger in the bleeding wound. Palestinian theatre under Israeli censorship" *The Drama Review* 33/2(Summer 1991) pp.24-25, and fn.5,p.35.
- ٢٧- M. Bakhtin, *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur* (Frankfut. A.M. Fischer Wissenschaft, 1991), pp.74-83.
- ٢٨- المشاغل، ص ١٧٠.
- ٢٩- المشاغل، ص ٢٠٥.
- ٣٠- قارن بـ M.Bakhtin. *Literaur und Karneval* , pp.50-52.

أفق تحاور «العشاء السفلى» مع «رامة والتنين» أو رواية مغربية تحاور رواية مصرية

أبو إسماعيل أعبو

إلا بفعل جدلي، أى بقدر ما تحاور سابقتها، وتستوحى
أفقيتها التخيلية.

فأى أفق لهذا التحاور؟

— حوار الحافز

إن انتقاءنا الإجرائي لهذين النصين، حفزنا عليه
ما يأتي:

أ — ما لمناه من تماثل بين استراتيجيات الكتابة التى
يلج عليها إدوار الخراط واستراتيجية الكتابة التى ينحاز إليها
«محمد الشركى». وحتى تبين بجلاء هذا التماثل سنختزل
دون تمسك الشروط التى ترتبها استراتيجيات الكتابة لدى
الكاتبين:

أ — التخلص من أسر الرؤى التقليدية، عن العلاقة
الآلية بين الإبداع والواقع، وتأكيد أن الواقع متعدد، ومرتب
بجدلية الضرورة المجتمعية.

حالا استنت الرواية العربية الحديثة لنفسها منهج أن
تتجاوز كتاباتها مع متعاليات نصية متباينة المناحي التعبيرية،
استبدلت بمبدأ المحايثة النصية مبدأ التناس، وبالبنية المغلقة
البنية المشرعة، وبالسؤال الذى تحده إجابة قطعية بماهية أو
صبيغة ثابتة، سؤال الأسئلة التى تختط مسالك حرية
الاحتمالات، فلا ندع لتوسيم «جنسى» محدد.

إن هاته الكتابة التى تؤسس تصورها للأدب على
تجاوزها مع كتابات أخرى سنحاول ماومعنا الجهد استجلاء
أحد تجليات اشتغالها مستحضرين روايتين:

— السابقة منهما هي: «رامة والتنين» للكاتب المصرى
إدوار الخراط، صدرت سنة ١٩٨٠^(١).

— واللاحقة هي: «العشاء السفلى» للكاتب المغربى
محمد الشركى، صدرت سنة ١٩٨٧^(٢).

فهاته تحاور تلك محاور ترضخ لها استراتيجيات
اشتغالها، وتتوقف عليها أدبيتها، حتى إنها تبدو رواية لاتتخلق

فى ذاكرتنا الألوفية، وفى جسدنا الألوفى، من هنا شرعية استدعاء ملاحم الشرق القديم، من هنا شرعية التوصل بنداات أسطورية متوجهة إلى أمريكا اللاتينية، فذاكرة الكتابة ذاكرة كونية والكتابة حوار^(٤).

فهو بهذا الإلحاح يراهن على النص المفتوح على الحوار، وهو حوار يستقيم فى (العشاء السفلى) فى علاقته ببنى ندائية استلهمتها (رامة والتنين)، كما يستقيم فى علاقته من جهة أخرى بالتخييل الأسطورى، الذى استحصلته (رامة والتنين)؛ ومحاورتها لتلك البنى الندائية الأسطورية، هكذا يكون الحوار المزدوج خصيبا.

— أفق الحوار

إن الأسطورى حين يدخل النص، يؤدى دورا جوهريا، فهو يفتح النص فتحا مزدوجا على الحوار:

أ – يفتحه زمانيا؛ أى على صعيد العلاقات المشكلة من بنية النص، بين المكون الأسطورى، والمكون التجريبي.

ب – يفتحه توالديا؛ أى على صعيد العلاقات بين النص الحاضر وتاريخ الثقافة، من حيث تنبع الأسطورة. بهذا الانفتاح يصبح الأسطورى فعل توتير حاد فى النص، وبؤرة إشعاعات داخلية وخارجية؛ أى أنه يصبح مهادا حقيقيا للحوار^(٥).

على هذا المستند تسترشد (رامة والتنين) مرجعية أسطورية خصبة، تجعل متخيلها متخيلا خصيبا، يندغم فى ثناياها الواقى والأسطورى، اندغاما يوصل إلى مستوى «معنى المعنى»، ويجعل العلاقة بين النص والمتلقى علاقة إبداعية جدلية، تنبع هامشا مستفيضا للحوار.

إن هذا الهامش الذى يسميه «ولفجانج إيزير» (Wolfgang Iser) «هامش التحليل الإضافي»، ويسميه «رومان إنجاردن» بـ «البياض الدلالي»^(٦)، هو المهاد الذى يجرى «محمد الشركي» على بساطه استراتيجية الكتابة، ويلور تصوره الخاص لها، إنه هامش الأسئلة المتناسلة التى

ب – التحرر من تبعية التواتر السردى المؤلف، والمقاييس والمصادرات الأدبية، بغية بلورة كتابة غير «نوعية»، تشمل جل الفنون القولية، وتتجاوزها فى الوقت الذى تختبرها، معبرة عن نفسها بالتخلق المستمر، والتشكل الدائم القائم على الحوار.

ج – وهو حوار يجعل من النص الروائى نفسه نصا «شعريا» مفتوحا على تأويلات المتلقى الفعال، والمشارك، والدينامى، والخلاق، فالكاتبان لا يكتبان نتاجا مستديرا مغلقا على ذاته؛ أى تم تمامه وانتهى بالكامل، وإنما يكتبان نتاجا مفتوحا يفترض فى القارئ نباهة ذهنية.

٢ – ماصرح به مؤرخا إدوار الخراط فى سياق دراسته لـ «ظواهر فى الرواية المغربية» حيث قال:

لعلنا نرى فى «العشاء السفلى»... سمات «الواقعية الضد» و«الواقعية القصيدة» معا، من خلال نص تنهار فيه العلاقات التقليدية بين معطيات اليومى، وتتجسد فيه المرأة كائنا لغويا وميتافيزيقيا من خلال «الفانتازيا» والشعر الصراح، فهل فى هذا كله مايدكرنى بحمل روائى سابق لى، هو «رامة والتنين»، من غير أية إثارة لقضية التأثر والتأثير، أو التناص الخفى الكامن بالتعبير الحديث؟ فلاشك أن «للشركى» أمالة وفردة خاصة به وحده^(٣).

ولاشك أن هذا التصريح يقر بشيئين:

أ – التفاعل النصى التام بين نص لاحق هو «العشاء السفلى»، ونص سابق هو «رامة والتنين».

ب – وهو تفاعل حوارى إيجابى، مادام يحاذر من النسخ والحاكاة، ويكفل التفرد والتمايز، أو بالأحرى المغايرة والتجاوز.

٣ – ما ألقى عليه محمد الشركى حين عدّ الكتابة حوارا يتم مع بنى ندائية مرجعية، يقول:

الكتابة كما تصورتها وكما أنصورها بصفة عامة، لايمكن أن تقوم لها قائمة عميقة، ما لم تتفاوض مع النصوص الأساطيرية «المتجمهرة»

على أن هذا النزول الذى دأب عليه «ميكائيل»، آل إلى مآل إليه نزول «أورفيوس»؛ إذ ظل ميكائيل يبحث عن وحدانية الحب، وينشدها إلى أن وضعت عليه الأختام، فيقدر ماكان يفقد تلك الوجدانية بقدر ماكان التنين الأسطورى الرابض فى أعماقه، برأسه المشتعل وفعه الفاجر ذى الألف سن يدميه، ويلحق به الضربات تلو الضربات، على هذا المستند يستقر لدينا أن النزول، إلى «العالم السفلى» فى «رامة» والتنين) يتم على مستويين:

أولهما: نزول أدراج العالم السفلى «الأورفيوس».

والآخر: نزول أدراج الجسد الأنثوى الكائن فى قرارة هذا العالم، للالتحاق بعالم سفلى أعمق.

ومادامت الرحلة عبر هذين المستويين تكون محملة بتساؤلات متتالية، تقود إلى متخيل أسطورى جديد، يوشر على أفق مغاير للبيئة الدنائية المرجعية الأسطورية المعتادة، فإن «محمد الشرقي» انساق إليها فى «العشاء السفلى» انسياقا أثار فى الذهن السؤال الآتى:

إلى أى مدى استطاع هذا المبدع، أن يخرج من هاته الرحلة إلى المختلف، والمغاير والخصوصى، مبرزا القدرة على تنشيط حركية الحوار؟

يلزمنا إزاء «التعالق الحوارى»، الذى يرفد وحدة «العشاء السفلى»، وبقية «مسافرتها الجمالية» كثير من الاحتراس، حتى تتسم هاته الدراسة بالدقة فى المقابلة بين المتواليات الحوارية التى تنظم فى ثنايا النصين المعتمدين.

ولتكن البداية بالمتواليتين الآتيتين:

أولاهما من «رامة والتنين»:

أقطف بيدي لديك الناضجين وأحنى أغرق
فمي في الشفتين الدنتين المفتحتين... ذراعك
تلتف حول رأسي المدفون في عنقك. ميكائيل
ينزل الدرجات الأخيرة للمنحوتة في الأرض،
والحيطان المصنوعة من الطين التيلي تحيط
بالمواعة المهجورة منذ آلاف السنين، اللوتس
الأبيض الغض علي تيجان الأعمدة البعيدة
المحروطية، تضارته الصخرية لاحتجول. دخان

لا يتوق إلى الأجوبة النهائية، بقدر ماتتوق إلى التساؤل، وحمى البحث عن اللاتهاهي والمتعدد.

وعليه، يجعلنا فى هذا السياق استبيان التعالق الحوارى، الذى نتج عنه - حسب افتراضنا - فى المحصلة نص «العشاء السفلى».

إن هذا النص اتخذ أسطورى «رامة والتنين» - بوصفه فعل توتير حاد فى النص، وبؤرة إشعاعات دلالية - سداه ولحمته، به يمتزج ويتداخل، ومعه يتفاعل ويتحاور، جاذبا المتلقى نحو تمثيل رمزى خصيص للواقع.

من هنا، كان الأسطورى مثنوى «ميزار»^(٧)، برمزياته المجوفة تستظل، فيمنحها فى علاقته بمرجعيات متعددة، زخما غرائبيا شديد الغنى، يفترض فى المتلقى نباهة ذهنية مسعفة على ملء البياضات وكشف ملمحها الانزياحى، الذى ينزاح به النص لللاحق («العشاء السفلى» عن النص السابق «رامة والتنين» فيما هو يبتنى عنه.

إن استكناه هذا الملمح، الذى يفترض مسبقا وجود درجة عالية من الصلة الفعلية، يدعونا إلى تأكيد أن منتهى العلاقة الحوارية يستقر عند تجليين متباينين:

- أولهما انزياحى يتبين فى عدول متخيل النص لللاحق، عن متخيل النص السابق.

- والآخر تماثل يبين فى علاقة تماثلية دلالية، تؤلف بين النصين.

أولا : التجلى الانزياحى

- النزول إلى ما بعد العالم السفلى:

لئن نزل «أورفيوس»، العاشق الأسطورى أدراج العالم السفلى بحثا عن معشوقته المفقودة، «يورديس» دون جدوى، فإن «ميكائيل» عاشق رامة حذا حذوه، بنزوله هو الآخر هاته الأدراج، بحثا عن وحدانية الحب المفقودة، بيد أنه لم يتوقف عند هذا العالم الأورفيوسى، لأنه تجاوزه بعدما نزل أدراج الجسد الأنثوى لـ «رامة»، إلى عالم سفلى آخر، مستقر فى قرارة هذا الجسد.

تلك، إذن، خطوات خطاها مغران منتقلا من العالم الأرضي، إلى العالم الأورفيوسي، إلى عالم أنثوى أعمق، هو عالم الحلول والمعرفة الحقة، والتطهير، وهو عالم يوطر بزمان سرمدى ويمكن أبدي.

إن هاته الخطوات أو على الأصح المسلك الترميزي سلكه مغران على نحو ما فعل «ميخائيل» في «رامة والتنين»؛ إذ نزل الأدرج الأخيرة المنحوتة في الجسد الأنثوي لرامة وأقام بواجهة عالمها السفلى، بغية التطهير واستحصال المعرفة.

ولكن تم نزول «ميخائيل» من بوابة العنق، فإن نزول مغران تم من بوابة الثديين، وهما نزولان لا يتحتم في تساوق وتقابل تامين، فبراعة مايشهده كل نازل، يمكن القول: إن ميخائيل انتهى في رحلته إلى استبطاط الحب الإباحي التعددي، الذي تنشده رامة، من داخل وحدانيته النهائية، وهو حب يقيد التجدد والتطهير عبر البغاء المقدس (انظر المتواليات) الذي عرف عند القديسات القبرصيات، والأسبويات والإغريقيات والهنديات.^(٩)

وإن أبي ميخائيل أن يسترفد هاته المعرفة، وظل يؤمن بوحداية الحب، ويتعبد في محرابه تعبدا جعله يتوق إلى صياغة وجه العالم، على غرار وجه «رامة» الحبيبة، فما ذلك إلا: لأن معرفة العالم العلوي، القائمة على القواعد، والأصول، والأنساق الذهنية الجاهزة، قيده وأحاطته بقضبانها إحاطة عودته على الانغلاق، والنظر إلى العالم نظرة أحادية البعد، لا تفر بالتعدد — الاختلاف.

هكذا، بينما كانت رامة تفر بتكامل الوجود بوجهيه: العلوي والسفلي، الظاهر والباطن، الواعي واللاواعي، وتعيش حياتها مفتوحة على الآخرين ساعية إلى استجلاء الحب المتجدد — رغم أنه لا يقر بالمؤسسات: الزواج، العلاقات الخاصة الثابتة بين رجل وامرأة، المؤسسات المالية الجنسية الأخرى؛ فهي لاتني تطلبه، لأنه عرضي قرين دورات الزمن المتجدد — كان ميخائيل لا يقر إلا بوجه واحد، ولا يتشد إلا وحدانية مقودة مفتتة ومقسمة.

مشاعل الحب التي احترقت في العصور الغابرة، والكرة المفتوحة في الحائط ساطعة يفرقها القمر، في هذه الغرفة التي (٨).

والأخرى من (العشاء السفلي):

هذه الحبة مصيرها صعب، سأدرجها بين ثلثي وعليك أن تبحث عنها وتخرجها بلسانك... هيا! غابت الحبة بين الهرمين، نزلت تحت غلالة السنان، وطرقت وادي الملوك، بشرة قنادس الأنهار المقدسة، مدت لساني شققت طريقا بين الهرمين المتقابلين، وكان الدم والحليب يتخثران في الخوازي اللأمعية المدفونة في كل هرم، بحث عن الشمرة المرمية بحث الأعمى، فسمعت التدفقات اللبينة تهرز داخلك، مثل شلالات نياجرا، سمعت الأعياد الدموية مادحة بغنائها الدباكي، وتراعى لى أختاتون شرق الهرم العالي، فافتقرت، مدّ لى حبة العنب وهو يقول بأنه عثر عليها في كتاب الموتى أخذتها منه وصعدت (ص ٥٥).

هكذا، نمن شخصية مغران في العالم السفلي، في حلول صوفى ظاهره تزواج، وباطنه توحيد. فهو بعدما نزل أدرج الممر الأرضي: «أذكر أن ذلك العطر هو الذي قادني عبر الممر، وهبط بين الأدرج في آخره، وأدخلني البهو السفلي، حيث كنت تنتظرين» (ص: ١٩).

وحلّ في العالم السفلي «الأورفيوسي». لم نشأ مزار، إلا أن تجمل جلسة العشاء السفلي الأسطوري، تجدد استمرارها في عالم أعمق وهو العالم السفلي لجسدها الأنثوي.

ومن ثم، دحرجت حبة المعرفة بين نهديها طالبة من «مغران» اقتناصها بلسانه، وإذ مال بعنقه بقصد التقاطها هجر «العالم الظاهري» مستهديا في عمق الجسد الأنثوي، بقوى باطنية مكنته من الإشراف على عالم سفلي أعمق، والحلول فيه حلولا: جلا بجلاء الطاقة الباطنية المتفجرة بالاستعارات، التي تفيض شاعريتها على الجسد فتخصبه وتثريه دون الإذعان لأي قيد حسي.

«لاستطيع أن أعرف أكثر من واحد يستغرق كل شيء هو كل شيء، حبي وأحد رهباني»، ويقول كذلك: «ليس هناك عندي إلا قطب يشد إليه كل شيء في عالمي» (ص: ٣١٦)، في حين رفضتها «رامة» رفضاً قاطعاً.

وإذا كان ميخائيل قد عاين في العالم السفلي رفض مبدأ التوحيد، فإن مغران عاين قبوله، واهتدى بهديه لمعرفة مستقر حبة العنب، التي ترمز إلى المعرفة. من هنا، فهو يتبنى عكس، «ميخائيل» المبدأ المعرفي الذي ترسخ في العالم السفلي «ليزار». ولعل السؤال الذي يتبادر الآن إلى الذهن:

إذا كان موقف «رامة» يحفزها على رحلات التفتيش والبحث الدائم والانتقال المستمر، بغية اكتساب سمة التعدد والتجدد، ألا يمكن القول بأن «ميزارة»، إذ تمارس هي الأخرى هذا السفر بإباحيته الجنسية تتبنى موقف رامة؛ أي تتبنى موقفاً ضد ما استخلصناه؟ إن سفر «ميزارة» ليس كسفر «رامة» لحظات متباعدة، وإنما هو مهيما امتد عبر الأمكنة، والأزمنة، ليس إلا لحظة واحدة سرمدية مخصبة لنفسها دوماً ومنفتحة على الآتي، لكي يخصبها، تقول ميزارة:

تيفقت في الأخير بأنه سواء تعلق الأمر بقبائل «فارامسا» أو الأطلس أو الكونغو أو الحبشة أو ما بين النهرين، فإن اللحظة هي ذاتها، لكنها أخرى مخصبة لنفسها دوماً ومنهومة للآتي الذي يخصبها حبا كان أو موتاً، لحظة مسكونة بلحظات متوازية وبائعة. (ص: ٢٩).

لذا، فإن هذا الموقف، يشكل إخصاباً وتوفيقاً بين موقفي «ميخائيل» و«رامة»، فميزارة إن كانت تزدهم بحب وعشق مغران، بوصفه الواحد، فإن هذا الأزحام يجعلها تخصبه أيما إخصاب، حتى إن الدم الأخضر يتفجر فرحاً بكشافه جذوره وإيمان ضوئه السهران، ويتدفق في صدره الحليب الأزرق فيشيم عبق أعشابه (ص: ٢٩).

ههنا تتحقق «شهوة الاندغام» ويتحقق الاندغام الوجودي بينهما، حيث الأنا العاشقة يتشكل فيها الآخر المعشوق تشكلاً تزدهم به، ويزدهم بها ازدهاماً لا ترتب عنه جدلية الحضور والغياب فحسب، وإنما ترتب عنه كذلك استمرارية الوجود وسرمدية.

ولقد أدى به هذا المنزع إلى الدمار الذي اعترف به، كما اعترف في الوقت نفسه بانتصار المنزع الحدائي لرامة:

أحقاً كان البحث عن الوحدة من الأول للآخر هو مادامرك؟ وهل تم الدمار ووضعت عليه الاختتام؟ هذا السعي الملح المحرق الذي يريد أن يسري أطراف العالم من حولك، ولا يخدشه مع ذلك، لكنه يهدمك، أليس كذلك؟ قطعة بعد قطعة متساقطة، وقال لنفسه أيضاً: وأخيراً، حتى في السقوط مادام هذا يحدث، فلن تكون موضوعاً لرنائك لنفسك! هذه الدموع القديمة... لا شأن لأحد بها، أنت تستطيع أن تتحملها أيضاً. (ص: ٣٢٦).

إنه بهذا الاعتراف يقر بجذوى الحب الإباحي، وبالمعرفة التي تصادر على الاختلاف والتعدد المعرفي، وهما عنصران متلازمان لم يتيبن ميخائيل أهميتهما إلا بعدما تدمر ووضعت عليه الأختام.

وبذا كانت محنته في البحث عن وحدانية الحب والمعرفة هي التجلي الموضوعي لمحنة «أورفيوس» حين سعيه لاسترداد معشوقته «يورديس». إن وحدانية الحب المفقودة توازي «يورديس» التي لقيت حتفها.

تري هل انتهى مغران في (العشاء السفلي) إلى ما انتهى إليه ميخائيل؟

إن مغران عدل بعدما كانت نقطة الانطلاق واحدة - عن المسلك الترميزي لميخائيل عدولاً حورياً.

هذا العدول الحواري، بوصفه على مستوى تعالقات الرموز المتعملة داخل البنية اللغوية. من هنا، فنحن سنجاز التعالقات الدلالية التفريرية إلى نظيراتها الإيحائية؛ حيث يعني ملفوظ «أختانوت» الوارد في المتواليات - «خادم أتون» وبذا ينحيل إلى (أتون) الرامز إلى الإله الأحد الذي اهتدى بهديه «أختانوت» وإنشغل بالدعوة إليه، وسخر من أجله سائر الآلهة القديمة المعبودة في مصر، ومستعمراتها حتى جعله إلهاً مطلقاً^(١٠)، فكان أول من أدخل فكرة التوحيد في تاريخ البشرية، وهي فكرة أقرها معرفياً ميخائيل، وجعلها قطب الكون؛ يقول:

أم احتوت الآلهة وسائر المخلوقات؟

أم احتوت الإله الذى نظم السديم وهوب الحياة للمخلوقات؟

أم احتوت «إيروس» (Eros) الخنشوى الذى بعث الحركة والحياة فى الكون؟

وقد نتج عن اختلاف النظريات تعدد رمزيات البيضة وانفكاسها، فهى ترمز إلى أول مبدأ تنظيمى وجودى، ومصدر تطورات زمانية ومكانية وإحيائية وأحد الرموز الرئيسية للتجديد الدورى فى الطبيعة.

وترمز كذلك إلى الخلود والبعث، وإلى الرطوبة الأنثوية والمبنى الذكري، كما ترمز إلى المبدئين المذكر والمؤنث، أى مبدأ الخنشوة والثنائية الموجودة بالقوة فى الأحدية، التى تذيبها وتقضى عليها^(١١).

إن ما يهنا من هاته الرموز المتباينة، هو دلالتها على التجديد والخلود من جهة، وعلى الكائن الخنشوى الأسطورى من جهة أخرى، وذلك لما لهنذين الرمز من صلة قوية بالنصين المتحاورين.

إن نظرية الخلق الأسطورية، أو البيضة الكونية التى تحتوى الثنائية الموجودة بالقوة، استهوت «محمد الشركى» - كما استهوت الخراط قبله - لذا استلهمها ليؤسفر بها متخيله الروائى، ولاستبيان تجلياتها نقتطف من «العشاء السفلى» المقتطف التالى:

كنا أنا وأنت، من غير هذه الأرض، لذلك خصصتك بيليتى الأخيرة، أحبت أن يكون نزيقي قريك، انزع غلاتي، عرني، وأمنني علي الفرائش مثل جرة طيسنية ستحتويك (ص: ٥٧).

مادامت الحجرة البيضاوية الشكل، والقوقعة، والمغارة، والقلب، والسرّة، توازى فى التراث الأسطورى البيضة الكونية، فإنه بالإمكان القول بأن ميزار، إذ تحتوى مغران كما تحتوى الجرة محتواها، توازى هى الأخرى تلك البيضة، وترمز إليها، حيث ثنائية (ميزار/ مغران) موجودة بالقوة فى الأحدية التى تتخذ شكل الجرة.

ومن ثم، يمكن القول إن المعرفة التى استلهمها مغران من العالم السفلى، كشفت بجلاء بجودى الاندغام الوجودى، على أنه مشروع من جهة للارتداد إلى المكان الأبدى، الذى يرتحل مع الإنسان ومن خلال الإنسان، وعلى أنه مشروع من جهة أخرى، للارتداد إلى المنابع المعرفية الأصلية، التى يبرز بها المكان الباطنى الأصيل.

إن هاته المعرفة، كما سيتبين فيما يلى، هى التى ستوصل مغران إلى النسيان فى الجسد، الذى سعى إليه ميخائيل دون جدوى؛ إذ ظل الانفصال قائما بينه وبين «رامة» من البداية إلى النهاية. من ههنا يدور أن «محمد الشركى» اتخذ متخيل النص اللاحق - عن وعى مسبق - قناة لتعمير متخيل حوارى حركى طالما ألح عليه.

— من البيضة الكونية إلى الخنشوة:

يلوذ الروائى بالأسطورى ليؤسفر الحكائى، برمزياته المخوفة، أسطرة مفتوحة على الاحتمالات الاستقبالية اللامتناهية، التى تتيح للمتلقي إمكانات شتى للحوار.

إن هذا اللوذ الذى يفي بالاحتياجات الرمزية للمتخيل، يمكننا أن نستشفه فى استلهم «رامة والتنين» لنظرية الخلق الأسطورى، وولادة العالم استلهمها رفد الحوار بينها وبين «العشاء السفلى» برفد إنداعى خصيب.

يجدنا فى هذا السياق، قبل استبيان تجليات هذا الحوار، الإشارة إلى التصورات المتباينة لتلك النظرية، وهى تصورات قعينة بأن تهدينا إلى التصور الذى كان مثار الحوار.

تتفق مجموعة من نظريات الخلق الأسطورية (إغريقية، هندية، فرعونية، صينية...) حول ولادة العالم من البيضة الكونية، إلا أنها تختلف حول مصدر هاته البيضة:

هل أنتجها السديم الأولى (Chaos)، أم أنتجتها المياه الأولية؟

أم أنتجها آلهة الليل بعد ما ضاجعتها الرياح؟...

كما تختلف حول ما احتوته تلك البيضة:

هل احتوت السماء والأرض فحسب؟

هكذا، يتم الوصول إلى وضعية البيضة الكونية التي تحتوى البدأين الذكر والمؤنث، وترمز إلى التجدد والخلود.

يجدنا هنا التنبيه، إلى أن هذا الاستحصال الأسطوري، لم يسع إليه «الشركى» فى سياق محاورته للأساطير فحسب، وإنما سعى إليه، كذلك فى سياق محاورته (لرامة والتنين)، وحتى نتبين بجلاء هاته المحاوره سنستحضر موقفى «رامة» و«ميخائيل» حيال «النسيان الكبير» أو «الأحدية الخشوية»:

أ — موقف رامة التى ظلت مشدودة إلى مظاهر الكثرة والتعدد، بكل صنوفها وجمالها، رافضة قوة الجذب، التى يقر بها «ميخائيل» نحو غاية واحدة ووحيدة هى النسيان فى الجسد.

قالت له مرة، ببساطة خادعة، لماذا هذا الاندماج الذى تبحث عنه بكل هذه الحميا؟ ألسنا كلانا كائنات لها حقوق الإنسان؟ لكل منها حيزه، ومساره ومجاله الحيوى؟ (ص: ٢٦٠).

فهى شخصية لاتعود أبدا إلى شىء مضى، لاندكر أبدا لاتقول إن شيئا قد حدث وانقضى، كل شىء عندها فى الحاضر، كل لحظة تبدأ عندها من جديد، كأن الماضى لم يحدث أبدا، وبالتالي لم ينس فى الجسد — لا النسيان الصغير ولا النسيان الكبير — ولم يذكره لأنه لم يكن هناك أصلا، كل حكاياتها فى الحقيقة تجرى بالفعل المضارع (ص: ٢٦٥).

إنها تنتسب إلى التعدد — الاختلاف، الذى لا يستقر فى الهوية والتطابق والتجانس؛ أى فى البعد الواحد، المتعدم العمق، والمبتسط السطح.

ولارب أن هذا الانتساب، هو ما جعلها تتجدد باستمرار، وتخلد كالنعقاء، فيتجدد ويخلد معها الوجود:

قال لها: دائمة الشباب تخرجين من المياه المتحركة كل مرة فى غضاضة الصبا الجديد، وقال لنفسه: هذه المرأة باقية لانزول هي بنفسها أرقام الزمن، وفق ماثله حاجاتها الداخلية (ص: ٦٣).

ومادامت «الجرة» تتخذ الشكل الهندسى للبيضة الكونية، فإن ما نرسم إليه هو التجدد الدورى، والخلود الذى تصوره «ميزار» فى توحد الجنسين فى الجرة الجسدية، وفق الأحدية الخشوية، التى سعى إليها الزوجان الإلهيان «إيزانا مى» و«إيزاناجى» فى الأسطورة اليابانية، حيث اندمجا فى بيضة السديم.

هكذا، عملت «ميزار» جاهدة لتبلغ بمفران مبلغ الكائن الخشوى الأسطورى، الذى تولد عن البيضة الكونية رامزا إلى طاقات الخصوبة الخلاقة الكامنة فيه، نقول:

يامفران، لن تكون فى حاجة لأن تراني، فقد وهبتك كل شىء لبني، غيباني، ولأن أهبك جسدي وموتى، إني أترك توقيعى الهذيانى فى فكري وجسدي، فاعتبرني ممرا إلى شىء آخر يشعلني ويتعداني، شىء أبعد مني وأخف... نحو ذلك الشىء الآخر أرسلك، ولتكن حركتك من حركته، وتذكر أن ميزار وهبتك حبا ليس من هذا العالم، وأنها لذلك تستحق النسيان الكبير (ص: ٥٨).

وهو نسيان مجازى غير معتاد، لابقيد فقدان الذكرى مادام:

هو الاحتضان البعيد والعميق لذلك الوجه أو لتلك الذكرى... احتضان يقطن خلفية الجسد والخيال مثل لحن بري غير معهود، مثل أغنية متتالية على الدوام ومع ذلك تعطر حاملها (ص: ٥٨).

إن الخشوية تتحقق فى مفران؛ إذ تخل فيه «ميزار» حلولا، وتذوب متحررة عن العرضيات الكونية، وهو وضع يسوق إلى الأحدية الأولية، حيث يتحقق النسيان الكبير بتجانس العاشقين، وتوحد الواحد مع الآخر فى كون واحد متكامل ومتحرك.

وهو تجانس يمنع لميزار — المشرقة على الموت — الخلود الرمزي، كما يمد مفران بطاقات الخصب ونبضات حية، تكسبه الديمومة فى الكائن البشرى.

صيرورة الوجود الإنساني، إنها أحدية تبحث عن التعدد والتجدد من داخل وحدانيتها.

يحدثنا القول، هنا، إن هذين الموقعين المنتهيين إلى موقف واحد، تبلورا إثر محاوره متممة، أجزاها لإدوار الخراط مع الذاكرة الجمعية، وهي محاوره قادت إلى الانزياح عن البنية الأسطورية الهندية والمصرية والصينية والإغريقية... التي استقام الوجود لديها متجددا استنادا إلى مبدأ الأحدية الخنثوية.

يبد أن هذا المبدأ الذي نبذته (رامة والتنين) وأظهرت سلبيتها، تبنته (العشاء السفلى) محاولة عكسها إظهارا لإيجابيتها، بحسبان الأحدية الخنثوية التي تؤول إلى النسيان الكبير، بتعبير «ميزاره» أو «النسيان في الجسد» بتعبير ميخائيل، تجعل الخنثوي يمر عبر الذات المندمجة فيه، إلى شيء آخر يشملها ويتعداها تعديا، مهما كانت درجته فهو لا يفقده هويته الخنثوية؛ لأن عطر الاندماج يعطره دوما. تقول ميزار لمفران:

لا تهرب من مكان بدعوك، اعشر علي جذرك
السري في كل مكان، وتذكر أن كل مكان
تخسر فيه هو مكاني (ص: ٣٧).

فرغم أن هاته الأحدية تقود إلى ازدحام الذات، فإن هذا الازدحام لا يمنع الذات الخنثوية من الانفشاح، على ذوات أخرى حتى تستكمل بها هويتها، ورمزيتها الأسطورية:

أنا أيضا مزدحم بك ياميزار، فيسما مضى
ازدحمت بغيا بك، وهذه الساعة بحضورك لقد
عبرت صحراء من الأجساد، والوجوه، والرؤى
والأعشاب الوحشية، وها أنذا أغادرها إليك...
هتفت قائلة.. لا تغادر تلك الصحراء أبدا إنها
أنت (ص: ٢٢).

استنادا إلى ماسلف يمكن القول: إن الأحدية الخنثوية في (العشاء السفلى) تتحقق على مستويين:

أ — مستوى الازدحام بالجسد، حيث كل ذات تزدهم معنويا بالأخرى ازدحاما يجعل الواحدة حاضرة في الأخرى، رغم غيابها: «كنت معي في هذا الغياب كنا مرتبطين بعمق، مافرقنا» (ص: ٢٠).

هكذا تنشع فردانية غير متجانسة، وغير مستقرة، إنها فردانية ناجمة عن تشطير الذات إلى ذوات عدة، تتولد عنها أبعاد حيائية دائمة الحركة والتجدد، وتنتزح باستمرار عن المألوف والرتيب والمثبوك.

ب — موقف ميخائيل، الذي لم تهدأ لديه حرقة البحث عن النسيان في الجسد، وهي حرقة اتخذت في أعماقه شكل التنين، المشتعل العيين، الفاجر القم، ذي الألف سن الذي ينث السنة من نار (ص: ١٢١). إن النزوع إلى النسيان في الجسد، يرجعنا إرجاعا أسطوريا إلى الخنثوية، أو بالأحرى إلى الرغبة في اتخاذ شكل البيضة الكونية، التي لا تمثل الشمولية الأولية فحسب، وإنما تمثل كذلك — لاحتوائها ثنائية الذكر والمؤنث — المبدأ التنظيمي الذي تصدر عنه باقى الموجودات، فيرمز إلى التجدد الدوري والخلود:

أريد أن... أجمعك أنت ياساحرتي الطائفة
الشحات إلي صبري كزني ومجدي شهوتي
وأجعلك واحدة، أريد أن أمحو بدقات يدي كل
الملاح المسوخة الشالفة في وجه العالم (ص: ٣٤).

وإن باء مسعى ميخائيل بالفشل، فما ذلك إلا لأنه يضاد مسعى رامة حبيبته، التي تبحث عن التعدد والتجدد من داخل وحدانيتها اللاخنثوية، في حين يبحث هو عن وحدانية لا تفر بحقوق الإنسان المتمثلة في اختلاف الحيز المكاني، والمسار والمجال الحيوي.

إنها وحدانية معتمدة، ولقد تنبه ميخائيل إلى انعدامها، فنبد النسيان في الجسد، الذي طالما سعى إليه:

حتى لحظة الاجترار الحسي نفسها، والامتزاج
والنسيان في الجسد حتي في هذه اللحظة هل
هناك إلا تأكيد للذات؟ ثنائي ومتبادل في أفضل
الأحوال ولكنه ليس واحدا، حتي هذا الاندماج
يؤكد انفصالا أساسيا لا التحام له أبدا، أبدا، أبدا
(ص: ٢٦٠).

هكذا، ينتهي إلى تبني أحدية غير خنثوية، نقر بجذلية الاختلاف التي أقرتها رامة، وعدتها الناظم الذي تنتظم وفقه

الذهبي القمر (ص: ٧٨)، من هنا، فقد جاءت صورتها في سياق المتخيل، مؤطرة مطابقة لصورة سيديا (Sidia) سليلة سميراميس، وميروديال، وسالومي، وتاليس وهيبيانيا، فهي كهاته الشخصيات تطاردها الرغبة القلرية الجامعة التي لاثرتى، هائمة بحثا عن شهوات مطلقة بلا قيود، فكانت رمزا للرغبة المتجددة، فهي تطلب المزيد من اللذة الجديدة، حتى إنها تكره حبا تشبه مداعبات يومه أمسه. إنها جسد فائن - كجسد نيتوكريت - مستباح، يصحو بين الآونة والأخرى بعد اغتساله في الأجساد مشرقا، يقول ميخائيل:

حييبتى دائما واحدة مقدسة وحميمة
ومستباحة مبدولة لنشئ غريب لاعرفه، لا بل
لا اعترف به (ص: ٢٨).

ضمن هذا التجلى اللازوي تلتئم صورة «رامه» مع صورة «ميزار»، بحيث تصبح الواحدة بديلة الأخرى، ولعل هذا الالتئام يبين بجلاء فيما يلي:

* صلتيهما بعابدات القمر، تقول ميزار:

في هذه الدار عرفت كثيرا وتعمرت أمامك كم
لعبنا! وعندما يلوح القمر نرمي فوق العشب
المفرج بلعاب السلاحف الكثيرة وقتذاك.
وأحملكم فوق ظهري وأهجري علي أربع، مثل
زاحفة ليلية مبهورة بالضوء (ص: ٢٣).

تأتى هاته المتواليات حاملة أصداء أسطورية عميقة الجذور، تكشف حين «ميزار»، ورغبتها المبطنة في ممارسة الطقوس الطوطمية لعابدات القمر، أو البغايا المقدسات، وهى طقوس مرتبهة بلحظة العرى الجسدى وإثناق ضوء القمر.

ولعلنا نجد في المتواليات التالية، الدليل الحاسم على مانذهب إليه:

قلت لها انظري إلي جسدي، إلي صدري، لم
أكن هكذا، فقالت إن القمر يمكن أن يفعل في
ليلة واحدة كل هذه الأفاعيل، وأنه لولاه لما
اختمر الدم في جسد أثني (ص: ٢٧).

* اتحدارهما من الجنوب: تنحدر ميزار كنظيرتها «رامه» من الجنوب،

ب- مستوى النسيان الكبير أو النسيان في الجسد، حيث يحصل الاندماج والاندغام الوجودى بالآخر والاحتضان، الذى يقطن في خلفية الجسد والخيال، مثل لحن سرى غير معهود، «مثل أثنية متتالية على الدوام، ومع ذلك تعطر حاملها» (ص: ٥٨).

يقتضينا الأمر هنا، أن ننسب إلى أن هاته الأحدية الخشوية، التى بلغ مبلغها مغران بفضل ميزار، لم يبلغها ميخائيل، فهو ظل قيد مستوى الازدحام بالجسد:

عندما أصبح أجد نفسي دائما دائما ذاهبا إليك،
مقتحما عليك عالمك عالمي الذى لا أعترف عليه
أعيش بك ومعك ولست معي أهذا يحدث؟
(ص: ٧٣).

وهو ازدحام يبين كذلك، في استرجاع ميخائيل لذكرياته مع رامه، استرجاعا يندغم في نثاياه الواقعي والهندياني.

وإذا كنا قد عاينا هذا الاسترجاع في «العشاء السفلى»، فإننا عاينا في الوقت نفسه تقلصه وذبوله حين أعلن مغران موت ميزار (ص: ٥٨)، هذا الموت الذى ليس إلا المقابل التخيلي للنسيان في الجسد.

يدور من خلال ماسبق أن «محمد الشركي» لا يسلك المسلك الترميزي نفسه لـ (رامه والتنين). فرغم أنه يحاورها عن وعى مسبق، لا يجعل الغشاوة الأسطورية لنصه غشاوة شفافه، تكشف ييسر نصها السابق، الذى تتحاور معه، من هنا أتت صعوبة استكناه التعالق الحواري القائم بين النصين المتحاورين.

هكذا، في سياق علاقة جدلية، تؤشر من جديد «العشاء السفلى» على أفق مغاير لـ (رامه والتنين) إنه أفق التجاوز الذى يشيطان الأسئلة المتناسلة.

ثانيا التجلى المائلى

ـ عابدات القمر:

تنحدر «رامه» من جنس عابدات القمر الآشوريات والبابليات والإغريقيات، اللواتي دأبن على ممارسة البغاء المقدس والشعائر القديمة بموازاة الهالة الضوئية للقرص

البشر، حينما كان ذاهبا إلى نهاية البحيرة وقد جاءت عارية وشعرها مضطرب (ص: ٥١).

وما يقوله مغران من جهة أخرى:

«نزعنا غسالاتك وأتمكتك، كنت ترجسفين، تعريت ورقدت بجوارك، بدا لحملك غير البشري بكل جغرافيا حمقه (ص ٥٧).

إن هذا الانتساب جعل رامة تقف إزاء ميزار، أو تلتقي معها في اتساق وتآلف، في شخصية أسطورية، مهما ازدوجت وتعددت فهي واحدة، ولعل ما يثبت هذه الافتراضات التقابلات التالية:

١ - أ - رامة «رامة ساقاها صخرتان بحريتان مفتوحتان، عمودان آشوريان» (ص: ٢٤٨).

ب - ميزار «ساقك مثل عمودين آشوريين يؤازران وقتلك الكثيفة وامتدادك الركين» (ص: ١٩).

٢ - أ - رامة «مسح بيده على شعرها العسلي بخنان كأنه عاشق أبوى، أجمة ناعمة مسرحة من نباتات نامية، فيها قوة من الحياة البدائية» (ص: ١٧٧).

ب - ميزار «شعرك غابة العالم شعرك غابة مدارية كثيفة المنابت، غابة بنغالية تفقد فيها الوحوش ذاكرتها» (ص: ٥٧).

٣ - أ - رامة «جسدها الفسار تحت بلوزة هندية خضراء باهتة الخضرة» (ص: ٢٠٦).

ب - ميزار «كان الإزار الأخضر طويلا، وأنت تقفين داخله وأهبة لجسدك الهائل الرخو مايكفيه من المكان» (ص: ١٩).

٤ - أ - رامة «عبرت وجهه مرة أخرى رائحة أنوثتها العميقة الخصبية، ممتزجة بعطرها الذي يذكره دائما بلبال ليست من هذا العالم» (ص: ٢٤).

ب - ميزار «هزني عطر أنشوى جارف... فألحقني بمجره. أذكر الآن أن ذلك العطر، هو الذي قادني عبر الممر وهبط بي الأدراج التي في آخره، وأدخلني البهو السفلى حيث كنت تنتظرين» (ص: ١٩).

تقول «رامة»: «أنا من جنس عابdates القمر،

قالت له: هل تعرف أنني قطعت ألف كيلو متر في جنوب الصحراء لكي أذهب إليهن» (ص: ٧٨).

وتقول ميزار، «أنا جنوبية»، ذاكرتي وجسدي جنوبيان» (ص: ٢٦).

* إباحتهما الجنسية المفضية إلى مجاوزة المألوف والرتب، فميزار نهجت النهج الإباحي نفسه لشبيبتها رامة، لذا كانت في رحلتها مع اثني عشر بحارا، ترقد مع الواحد رقدة واحدة ووحيدة (ص ٢٨) لتجعله بعد ذلك يهيج في إقليم النسيان من جسدها (ص: ٥٤).

إن هاته الإباحية التي تعبر عن رغبة جنسية متجددة مناظرة لرغبة (سيديا) لم تخف عن «مغران»، لذا وسم ميزار بسمه الأم الداعرة، والفاجرة (ص: ٥٧).

* تنوع جذورهما: تنتصب رامة الوثنية المتعددة، انتصاب شجرة ضخمة ورافقة متعددة الفروع، بل متعددة الجذور ملتفة السيقان، أغصانها تهبط، فتتحول إلى جذوع تخترق الأرض، وتقف أعمدة راسخة ومتلاصقة لها جذورها العميقة (ص: ٣٢٥). لذا، يحس ميخائيل دائما أنها في كل مكان، وفي كل زمان، دائما سيفتح لها بابه، دائما سيراه في طريقه، دائما ستممر به، دائما سيجدها تنتظره، دائما ستأتي له، حيثما كانت، إن هذا الحضور الكلي تخضره «ميزار»، حتى إن كل مكان يعد فيه مغران جذوره هو مكانها، تقول: «لا تهرب من مكان يدعوك فكل مكان تكون فيه هو مكاني»، وتقول كذلك: «لا تهرب من مكان يدعوك، اعثر على جذورك السري في كل مكان، وتذكر أن كل مكان تخضره فيه هو مكاني» (ص: ٣٧).

* انتسابهما إلى سلالة غير بشرية، فتنجح باستمرار حيال العرى الجسدي، واللحظة الجنسية، التي تقع خارج سياق الزمن. ولاستبيان هذا الانتساب نستحضر، ما يقول راوي (رامة والتنين).

من جهة، يقول: فلما استضاءت الأرض حدث ما قال، فليته هذه المرأة التي ليست من سلالة

هكذا، تمارس الأم الحاضنة (ميزار) الجنس، مع الابن (مفران) العاشق: «انزع غلاتي، عُرني، وأنعمني على الفراش مثل جرة طينية مستحويك» (ص: ٥٧).

«أسسكت وجهك بين راحتي، جذبتك نحوي ثم وضعت فمى بين شفتيك» (ص: ٥٥).

وهي ممارسة تنتهك المحرم على شاكلة الغينيقين والإغريق في عشتروت وأدونيس، وكذلك المصريين في إيزيس وأوزيريس وحوسو.

إن هذا الانتهاك نجد شبيهه في (رامة والتنين)؛ إذ ينادى ميخائيل حبيبته رامة بالأُم العذرية: «عظامي استراحت في طين جسدك الرخي، يالزويش الأم العذرية وعانقت ساقاي دلتاك» (ص: ٢٤٣)، ويستشف في نبرتها لهجة الأم (ص: ٨٤) التي إذ يحس بالظلم تهبه لديها: «أقول عطشان أنا يا حبيبتي فتقولين... هاك لثني فأشرب يا حبيبتي» (ص: ٣٣)، كما أن هذا الانتهاك يظهر في الإباحية الجنسية التي أشرنا إليها.

هكذا كانت نتيجة الحوار النصي الذي أجرته (العشاء السفلي) بتجليه الانزياحي والتماثلي، استحصال نص مفتوح ينم على قدرة فائقة فريدة على البناء والتوليف ويؤشر على أفق مغاير، من ثم فهي ليست نصا على نص؛ أي ليست نصا يسعى إلى التوازي مع نص آخر سابق عليه في الزمن، وإنما هي نص يتفاعل تفاعلا جدليا مع النص السابق، حتى إن أدبيته لانتصميم ولا تقوم لها قائمة إلا بالحوار.

إن هاته التقابلات توقفنا على التشابه الكبير، الكائن بين «رامة» (الساقان، الشعر، اللباس الأخضر، العطر)، وميزار، وهو تشابه تتوحد به هاته مع تلك، توحد يجعلهما شخصية أسطورية واحدة تعيش برؤية في (رامة والتنين) باسم رامة، وتعيش برؤية أخرى في (العشاء السفلي) باسم ميزار.

— خرق المحرم

يقترن السلطوي بحمي الانغلاق، مترسحا في إطار النمذجة وقولية الآتي على شكل الكائن، في حين يقترن الحدائي بحمي الانفتاح، مصرا على تجاوز النمذجة، وكل شكل أنجزه على الدوام، مفتونا بقلق التساؤل، والبحث عن المتعدد الذي يرفض الشكل والتشكل، ليصبح وعيا حادا بخطورة التشكل، لأن التشكل النهائي يكون طقسيا، والطقس تجسيد أسمى للسلطوي، ومادام المحرم يتجسد دائما في شكل بارز، مرتبطا جذريا بممارسات شكلية سرعان ماتتحول إلى طقوس، فإن النصين اللذين نحن بصددهما يبنذانه وينفلتان من أسرهم وطقوسهم، لأن الفعل المنتج لعالم جاهز نهائي، يضاد الفعل المنتج لعالم افتراضي تعددي، احتمالي لا نهائي، فأولهما يلزم السلطوي الذي يستقر في النمذجة، وآخرهما يلزم الحدائي الذي يستمر في مناخ من الحرية المطلقة. إن هذا التضاد هو ما جعل (العشاء السفلي) ترفض المحرم وتنتهكه وتسلخ عنه لتتنمى إلى مايقع خارجه، بوصفه مهاد علاقات استعارية متعددة، تنفي الوجدانية السلطوية، وتقض بكارة اللغة.

هوامش:

١- إدوار الخراط: رامة والتنين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠.

٢- محمد الشركي: العشاء السفلي، دار توفال، الدار البيضاء ١٩٨٧.

٣- إدوار الخراط: «ظواهر في الرؤية للترفيه»، مجلة الباق، عدد ٢٠، ١٩٩٠، ص ٢١.

٤- استجواب مع محمد الشركي أجراه معه محمد البوكيلي ضمن البرنامج

الإفلاحي: «الريشة والقناع»، يوم ١١ مارس ١٩٩١.

٥- كمال أبو ديب: المحلكة - السلطة - النص، مجلة فصول، المجلد الرابع،

ع ١٩٨٤/٣، ص ٥٦.

Voir a ce sujet

٢، فيروز، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ٢، ١٩٧٩، ص ٥٨.

١٠- رشيد العناني: سقوط فروع أم سقوط الخيار الديني؟ مجلة الناقد، ع ٣٠، ١٩٩٠، ص ٦٢.

١١- أحمد ديب شعيبو: المرموز التكويني، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد ٢٨، آذار، ١٩٨٦.

٦- Horst Steinmetz, Réception et Interprétation (in) *Théorie de la littérature*, Paris: Picard, Coll. L 1981, P- 195.

٧- حاننة وعائقة مفراخ في «العشاء السفلى».

٨- سكتني لاحقاً بذكر رقم الصفحة بين قوسين عند استشهادنا من الرواية.

٩- يمكن إلقاء نظرة ملهمة بتفاصيل هذا البغاء المقدس في الفصل الرابع الحزن بـ: «رجال ونساء مقدسون» من كتاب أدونيس أو صور لجيمس



شهادت



تجربتي الروائية وعلاقتها بالفنون الأدبية والبصرية

إبراهيم نصرالله

١٤٧ من المعضلات التي يمكن أن يواجهها كاتب، أن ينتقل بعد فترة من الكتابة في مجال معين، إلى مجال آخر له مقوماته الخاصة ومعاييره الداخلية ومراجعته الإنسانية والاجتماعية والتقنية وتاريخه من حيث هو نوع إبداعي، ويأتي مصدر هذه المعضلات من صعوبة تقبل التغيير والخروج من الصورة التي رسمها الكاتب لنفسه ورسمها الناس له أو قبلوا بها (١).

وقد كان صدور روايتي الأولى، بعد خمسة دواوين شعرية، بمثابة انتقال من قارة إلى قارة أخرى في نظر عدد كبير من الناس والنقاد على وجه الخصوص، وهجرة إلى أرض مجهولة ليس بمقدور أحد الموافقة على مرافقتي إليها، وهي تحمل في ثناياها خطورة تصل إلى حدود إمكان اللاعودة، بما يعني ذلك من فقدان لصورة تشكلت ووجدت مكانها في أرض الكتابة، أو بما يمكن أن أضفه مغادرة أرض للعيش فوق خارطة.

هكذا، ومن خلال هذا الحس تم استقبال عملي الروائي الأول «براري الحمى»، بتحفظ وحذر، وفي أحيان كثيرة يرفض مطلق: «ثمة من دعائي لإحراقه مثلاً بعد أن قرأ المخطوطة، وثمة من قال - حتى قبل أن يرى غلاف الكتاب الصادر - عليك أن تتحمل قسوتنا عليك!! لكن، ومقابل هذه الصورة كان هنالك استقبال جيد عبر بعض الكتابات التي رأيت فيها رواية مختلفة.

وعلى أي حال لم يكن في ذهني أبداً إمكان العودة إلى تكرار التجربة من جديد، لا بسبب هذا الاستقبال الحذر الذي ما لبث أن تراجع بعد ذلك - سواء من خلال النقد الجسور الذي وقف إلى جانبيه، أو البدء

بترجمتها إلى الإنجليزية بعد عامين من صدورها - بل لأنني كنت أعمل في تلك الفترة على ترسيخ اتجاه كنت قد بدأته منذ مطلع الثمانينيات، ويتمثل في كتابة القصيدة ذات الاتجاه الملحمي، وكنت أرى فيه ذروة اتساع القصيدة وقدرتها على استيعاب العالم، عبر تعدد الشخصيات ونمو الأحداث، وحضور الزمان والمكان وهضم الأسطورة، بل محاولة خلقتها أحياناً، لكنني أيضاً، ما كنت أعلم أن هذا الاتجاه لابد سيقودني إلى شكل أكثر اتساعاً منه، وفي الحالات الطبيعية يكون المسرح هو المستقر النهائي لتجربة القصيدة الدرامية، ولعل خوفاً من المسرح بوصفه ظاهرة محاصرة بوسائل الإنتاج والرقابة المباشرة ربما، كان أحد أسباب تحول تجربة القصيدة الدرامية لدى نحو الرواية.

ويجدري أن أعترف هنا أن التجربة التي عشتها مدرسا في السعودية لمدة عامين، كانت من حيث القوة والتأثير إلى درجة عدم القدرة على تجاوزها بالزمن، أو التعبير عنها بالشعر، حيث حاولت ذلك في البداية عبر قصائد، رجعتها في النهاية مقارنة بسطوة التجربة ومرارتها والاصطدام المباشر بالموت الذي صاحبها، وجدت أن هذه القصائد ليست أكثر من محاولة لوصف الحالة لا العيش فيها ومحاولة للدوران حولها لا خلقها من جديد عبر الكتابة. ببساطة، لقد كانت التجربة أكبر من القصيدة، لكن خوفاً من الرواية جعلني أتردد طويلاً، ولم تكن محاولاتي المتعددة لكتابتها تختلف عن محاولات جدنا الأول ساكن الكهوف الذي راح يرسم صور الحيوانات على جدران كهفه، ومن ثم توجيه سهامه إليها، كي يتجرأ على مواجهتها ما أن يغادر الكهف ويجد نفسه معها وجها لوجه.

كبت أكثر من مسودة أولى لم تكن أقل إنخفاقاً من القصائد التي حاولت من خلالها التعبير عن التجربة، وقد استمر ذلك لأكثر من عامين، إلى أن أصبحت يائساً من إمكان كتابة هذه الرواية التي غدت بصورة من الصور رواية مستحيلة، واكتشفت أن الحياة في أكبر من أدوات تعبيرى الروائية عنها. وما كنت أعلم أنني طوال الوقت لم أكن أفعل سوى جر العمل الذي أريد كتابته إلى بيت الطاعة رغماً عنه، فقد كنت أدرك تماماً ما أريد التعبير عنه لكنني لم أكن قد وجدت له البناء المناسب الذي يمكن أن يعيش فيه.

في نهاية شهر تشرين أول - أكتوبر عام ١٩٨٢ حيث مأساة بيروت في أوجها، والإحساس الطاغى بالموت الشخصي والعام مسيطر، حالة يومية بالغة القسوة والعنف، أطلقت جملة واحدة، من بين كل الركام المحيط، رحت أرددها داخلني أثناء سيرى في أحد شوارع عمان، وحين انتهت تماماً لها، قمت بكتابتها فوراً على ورقة، ووضعتها في جيبى، وبعد لحظات كنت على يقين بأن الرواية قد كتبت وانتهى الأمر. كانت الجملة: «مجرد أن قالوا لى إتنى قد مت، وإن على أن أدفع مئة ريال مساهمة منى فى نفقات دفنى، أدركت أن هناك مؤامرة تحاك ضدى».

يمكن أن أقول إن هذه الجملة قد حددت مسار الرواية، لأنها مضت بها نحو تجسيد حالة الموت في الحياة، ورسمت خط سيرها الغرائبي الذي راح يمزج الواقع بالأسطورة، ويمعن الصبراء مرتبة البطولة، ويؤاخذ بين الكائنات المطحونة فيها، بشرًا كانوا، أم حيوانات، ويوحّد الجميع فى الكابوس، حيث لا مكان مطلقاً للحلم.

بعد كتابة الفصل الأول، أدركت أنني أمضيت في الاتجاه الصحيح، وأدركت أن الرواية تخرج عن المواصفات التقليدية للرواية، ولكنني بت مقتنعة تماماً أنني أعبر عن مفهومي الخاص للعمل الروائي، وقد منحني مزيداً من الحرية - بقدر ما حاصر الرواية فيما بعد - إحساسى بأننى حر فى كتابة ما أريد، انكائى على

تجربة شعرية كانت موضع تكريم فى أكثر من مناسبة. وقد كان هذا الإحساس دفعة جوهريه فى مجال المغامرة. فإذا بقصائد كاملة تكتب خلال السياق العام للرواية، لتبصر عن بعض ذرى الأحداث، وإذا بالمسرح يحضر، إلى تلك الدرجة التى تدفعنى لكتابة كلمة «ستاره» فى نهاية الفصل مثلاً، وإذا بأساطير المنطقة وخرافاتها الشعبية تتجلى بالواقع، وإذا بتقنية التجسيد التى ظهرت فى المطلع، تأخذ امتدادها فى سير أحداث الرواية ومصابر أبطالها: رأس مريم يتفجر مادياً وليس معنوياً، ويختلج الحرة ولا تأكل بلديها، تتحول فى حالة تجسدها إلى واقعة يتم فيها حلب مريم فعلياً فى نهاية كل شهر، حيث تمتد إلى ثديها عشرين الأيدي فى مشهد بالغ القسوة. وإذا بصراع الداخل المعبر عنه بحالة القصاص يتصاعد بالوتيرة نفسها التى تطفن الخارج وتفصمه.

حين انتهيت من كتابتها، كنت قد غدت شخصاً آخر بالتأكيد، حراً من الحالة التى لامست فيها الموت وتأرجحت على حوافه، وحرراً فى أن باستطاعنى كتابة ما أريد مستقبلاً، غير عابئ بشئ إلا معيار الصدق وهو يختار الشكل الذى يكتب فيه.

هكذا، لم أعمل فيما بعد على زج أى فكرة فى شكل فنى رغماً عنها، وبمكنتى القول إننى قد غدت أكثر ديمقراطية فى تعاملنى مع ما أكتبه، فلا شئ مسبقاً يحدد صورة الكتابة اللاحقة، سوى ما يملئ قانونها الداخلى.

ربما، أكون قد توسعت هنا فى مجال الحديث عن تجربة (برارى الحمى)، ولكن ذلك عائد فى اعتقادى إلى أنها تمثل الدرس الأول الذى كان على أن أدركه، وما كنت سأدركه لولا كتابتى لتلك الرواية، التى كتبها بقدر ما كتبته، وربما، كتبت أعمالى التالية.

وإن كان لابد من قول أشير فى هذه التجربة؛ فهو أنها كانت ابنة لتأثير المسرح، أكثر مما هى ابنة لتأثير الرواية الحديثة، وحين أقول المسرح أقصد هنا بالتحديد المسرح الإغريقى ومسرح شكسبير ومسرح العيث، حيث كنت قد تفرغت تماماً لدراسة هذا الثالوث العظيم بصورة كاملة فى العام السابق لكتابة (برارى الحمى)، وقد فنتت بما يمكن أن أدعوه هنا حركة الداخل، تلك التى تتدفق بصخب ممزقة جلد الشخص فى تلك المسرحيات من فرط قوتها، بحيث نقرأ ما يدور فى أولئك الشخص بالطريقة نفسها التى نرى ونقرأ ما يدور حولها.

ولفترة طويلة، كنت مقتنعة أننى كتبت رواية، ستكون هى الابنة الوحيدة بين مجموعة من الأولاد الذكور، أى الدواوين. وقد كان ذلك الإحساس ضرورياً على أكثر من مستوى، حيث ساعدنى فى التحرر من أى قرار بإعادة التجربة، لقد كتبت رواية، كما أفهم الرواية، وانتهى الأمر، وعدت ثانية إلى قصيدتى، ولدى إحساس بأننى قادر على العمل لإنجاز القصيدة بصورة أفضل، لا لشئ، إلا لأننى اكتسبت للمرة الأولى وعشت للمرة الأولى فضيلة الصبر والعمل المتواصل الدؤوب اللازم لكتابة نص طويل.

الأموال البرية:

عام ١٩٨٧ قمت بزيارة لفلسطين المحتلة، من خلال التصريح التقليدى، الذى يستطيع قريب أو صديق مقيم أن يدعوك بموجبه لزيارته هناك، وهكذا وجدت نفسى فى مدينة رام الله على أرض الوطن، بحثت عن قريتى التى طالما حدثنى عنها أبى، فلم أجدها، كان الصهاينة قد محوها عن وجه الأرض ليقيموا مصنعاً للسلاح فوق زيتونها، هنالك قرب مدينة القدس. لقد ذهبت وتجوّلت ورأيت وعدت إلى عمان، وليس لى

أى نية فى كتابة ما رأيته، وربما كان هذا الأمر مهما من زاوية ما، حيث بإمكانك أن ترى وتعيش بعيدا عن القرار المسبق بالكتابة، الذى يحول كل ما يصير الإنسان - أحيانا - إلى مادة كتابية بصورة فورية، تفقد المرئى بوصفه حياة ولا تخدم الكتابة كثيرا بوصفها إبداعا. عدت من هناك لأتحذد عما رأيته للأصدقاء، وعبر الحديث اكتشفت أننى رأيت الكثير لدرجة أدهشتنى مما دعا الأصدقاء أنفسهم لحثى على كتابة ذلك فى مقال أو سلسلة مقالات، أسجل فيها مجمل انطباعاتى. وحين بدأت العمل، وجدت نفسى ومنذ السطور الأولى أخرج عن شكل النص المد فى الدهن مسبقا، فتوقفت عن الكتابة، لأعود بعد أيام إلى الورقة البيضاء لأدخل تجربة مختلفة تماما تخلط المسرح بالشعر بالرواية بالأغنية بالسينما، وإن كان العمل بمجمله قد جاء أقرب إلى السينما من أى نوع آخر. وخلال ثلاثة أشهر كان كتاب (الأمواج البرية) قد اكتمل، لأبدأ فيما بعد بنشره، على حلقات فى جريدة «صوت الشعب» الأردنية، وإذا بالانتفاضة الفلسطينية تندلع، ليبدأ بعضهم بقرائه من زاوية أخرى: زاوية الكتاب الذى تنبأ بالانتفاضة. وخلال تلك الأيام كان الصديق الروائى يوسف القعيد فى زيارة لعمان، وحين قرأ ما ينشر فوجئ، وراح يسألنى عن معنى أن أكتب عملاً أدبياً عن الانتفاضة وهى لم تزل فى أيامها الأولى، وقد نشر حديثنا فيما بعد فى مجلة «المستقبل» نيسان ١٩٨٨، وفيه بعضهم الإجابات التى لم تزل صالحة للتعبير عن تجربتى الثرية الثانية، بعد (برارى الحمى). فقد كان سؤاله: كتابك الأخير عن الانتفاضة.. كيف يكون هناك كتاب عن حدث مازال يتكون فى رحم الواقع؟!

وكانت الإجابة:

«حقيقة الأمر أن هذا الكتاب قد تم إنجازه قبل الانتفاضة بشهرين، وهو وإن كان يتحدث عن الانتفاضة كما يبدو، فإنه محاولة لقراءة الواقع الفلسطينى تحت الاحتلال ونمو الوعي المقاوم لدى الناس هناك، الكتاب إذن عن المقدمات التى تنتهى بإعلان الانفجار العام فى خاتمته، وإن كان كثيرون قد اعتبروه هنا فى الأردن نبوءة، إلا أنني أقول إن الواقع الفلسطينى فى الداخل كان يلزمه فقط من يراه وينقله بوعى فى، لأن الطفل والشيخ والمرأة والفتيان يسحبونك هناك من قلبك ويشيرون إلى المستقبل ببساطة. لذلك أقول هنا إن أسابيع قليلة أمضيتها هناك كانت كافية لتحسس بذرة البركان، لا لشئ إلا لأن كل شئ كان يمضى بشقة فى فلسطين المحتلة إلى غده، وأعتقد أننى لو تأخرت قليلا فى كتابته حتى اندلاع هذه الثورة لما استطعت إنجازه، فهناك فرق بين أن تكتب وأنت مقيد بصورة ما يحدث، وبين أن تكتب وأنت متحرر من حدث ما، لأن الكتابة عن حدث كبير بعد وقوعه يجعلك تحت تأثير هيئته».

ومايمعنى قوله هنا، إن تكرار التجربة الثرية جاء هذه المرة مرفوعا على فن تعلقت به، بل أدمتته وأضحى جزءا رئيسا من تكوينى الثقافى، ألا وهو السينما، فإذا كان الشعر وعشق المسرح مقروءا معبرى إلى التجربة الروائية الأولى، فإن السينما كانت معبر تجربتى الثانية، ومحاولة كتابة السيناريو الأدبى لقيم أحب أن أشاهده، من خلال تمازج الأنواع فى سلسلة من المشاهد المتصاعدة عبر تكاملها البانورامى الفيسيفسالى، الذى يشكل الصورة النهائية بعيدا عن الترابط التقليدى. وقد تعامل معه بعض النقاد فيما بعد على أنه رواية، ونظر إليه آخرون على أنه شكل جديد، يمكن أن يجرى العمل على ترسيخه عبر أعمال أخرى، ولكن خوفا من تكرار التجربة فى الكتابات اللاحقة كان مرده أن ما تم التعارف عليه باسم «النص» يضيح فى النهاية على المستوى النقدي النظرى للكتابة العربية، لأنه ببساطة لا توجد الخاتمة التى يمكن أن يندرج فيها هذا النوع من الموالييد. وهذا ما حدث فعلا، فعلى الرغم من صدور هذا الكتاب فى أربع طبعات خلال عامين فقط، وإنجازه على المستوى النقدي الصحفى وعلى مستوى الاستقبال من قبل القراء إلا أنه اليوم يعيش فى منطقة بين حدود

كتابتي الشعرية وكتابتي الروائية، دون أن يملك تأشيرة لدخول أرض الشعر أو أرض الرواية. لكن أفضل ما قدمته لي كتابة ذلك النص أنها بلورت توجهاً رئيساً في كتاباتي الروائية اللاحقة التي أخذت منه تقنيات المشهد السينمائي كما تراه الكتابة وتبرعه، ليصبح بالتالي أحد أهم هواجسي الروائية. (في «الأمواج»، استخدمت تقنية الموج وتلاحقه، وتداخله، فمثلاً هناك أربعة تداخلات فلاش باك متتالية ومتوالدة ومربوطة ببعضها كل واحد يوصل لآخر).

عَـو:

روايتي الثانية (عو)، كتبته مدفوعاً بقوة التعبير عن حالنا العربي الموازي لزمن الانتفاضة، أو الوجه الآخر للأمواج البرية، وقد كانت بذورها الأولى قد ظهرت في قصيدتي الطويلة «الفتى والنهر والجنرال» ١٩٨٧، وفيها بدأت شخصية الجنرال بالظهور لاحتل مكانة بارزة في كتابتي، ولكن، يبدو أن القصيدة ورغم طولها (ألف بيت تقريباً) وتجسيدها الدرامي لشخصية الجنرال في حالة الصراع مع الفتى والنهر – يلعب النهر دوراً رئيساً بوصفه شخصية متكاملة في القصيدة – إلا أن القصيدة فيما يبدو لم تلب النداء كاملاً، وأمام قوة وتأثير الانتفاضة والإحساس بمزلتها، وجدت نفسي أجه لكتابة الوجه الآخر لكتاب (الأمواج البرية)، أو صورة الشارع العربي.

هكذا، ولدت الرواية الثانية، دون أي قرار مسبق بأن الرواية ستكون جزءاً من تجربتي الأدبية، أو بأنني أسمى لأن أكون روايياً وشاعراً، وقد كانت تجربة كتابتها قاسية على المستوى الإنساني، فثمة فصول فيها وضعتني على حافة انهيار عصبي حقيقي، وخاصة ذلك المشهد المتعلق بذبح الابن.

كنت أتأمل حال الانتفاضة وأرى أنها اندلعت في الفترة التي انفضّ فيها الشارع العربي عن أحلامه، وكثير من المثقفين العرب عن المبادئ الكبرى لشعوبهم بتحولهم إلى مثقفي سلطة أو «عوات»، كنت أشعر أن فلسطين محاصرة من الخارج بالقسوة نفسها التي تحاصر بها في الداخل، فبدأت العمل على دراسة علاقة المثقف بالسلطة في العالم العربي، وكانت الموجة المتمثلة في الدعوة لـ (تجسير الهوة/ العلاقة بين المثقفين والسلطة) قد بدأت تأخذ أبعادها في حياتنا الثقافية، مستظلة بأكثر من ذريعة وأكثر من يأس. وكنت أدرك أن هذه الرواية لن ترى النور بسهولة، وهكذا تأخر نشرها عامين كاملين، نجحت خلالهما من التهرب مخطوطة بمنوعة والإنتشار بين قطاعات من القراء. وقد دار نقاش طويل حول عنوانها بيني وبين ناشري فيما بعد، وكان تمسكي بالعنوان راجعاً في الأساس إلى أن أي كلمة لن تفي بالغرض، أو تعبر عن الحالة التي ترصدها الرواية، فـ (عو) في حياتنا الشعبية الفلسطينية والعربية بشكل عام تدل على صوت الكلب: النباح، وعلى مصدره: الكلب. كما أنها مفردة تخويف حين يتجاوز الكلب دوره كنابح ليتحول إلى قوة لبث الرعب. ولذا كان هذان الحرفان (عو) الاختصار المبرر لحالة المثقف النابح، وحالة نباحه وحالة الجنرال بوصفها مصدر للربع أيضاً. ولم يمض وقت طويل على صدورها حتى بدأت علامات الانهيار والارتداد تأخذ أبعادها الواقعية، بعد انهيار الاتحاد السوفيتي ونتائج حرب الخليج الثانية والتمهيد النظري الذي شكّل قطعة الصابون التي انزلق عليها كثير من المثقفين، مع مرافقها من حالة استسلام، كشفت بوضوح أن من يريد الارتداد فإن بذور الارتداد كانت فيه، وكانت المشكلة فينا طوال الوقت لأننا لم نرها.

رواية (عو)، إذن، كانت حكاية أخرى من حكايات الترويض بالحرير أو بالجزر، لا بظلام السجن والعصا. ما بهما هنا، أن هذه الرواية، التي أفادت من تجربة (الأمواج البرية) بابتعادها عن أن تكون مثلها، أي

«نصاه مفتوحاً دون حدود على الأنواع الأخرى حتى الضياع، التقطت شيئاً أساسياً من (الأمواج..) وهو مبدأ الشاهد أو الفصل القصير جداً، بدل الفصول الطويلة، مستعيرة من السينما مشهدياتها وقدرتها على تكييف الزمن والتجول فيه بحرية، والإيقاع المتدفق وتحريك الأحداث في مكانين متباعدين يجمعهما زمن واحد. ومن هنا كان عدد فصول الرواية أو مشاهداتها ما يقارب مئتي مشهد في مئة وثمانين صفحة تمثل حجم الرواية. لكن ما حدث أيضاً في هذه التجربة، أنها تخففت من اللغة الشعرية لأسباب موضوعية تختلف عن تلك التي أملت لها تجرية (برازيل الحمي)؛ وكان لذلك عدة أسباب من بينها أنني لم أكن ممن يؤيدون قيام كاتب ما بكتابة أعماله كلها بلغة واحدة، أو داخل أجواء واحدة، وكان لي في السينما مثال حي، بمعنى أنني كنت أحب أن يكون للرواية جوها الخاص بها، وجغرافيتها وهموم بشرها الخاصة، لأن في عكس ذلك مساساً بالكثير من الفنون الديمقراطية، وأعني هنا الرواية. وعبر تأملتي الخاص - الذي لم يتحول بالنسبة إلى شيء يقين حتى الآن، وأظنه لن يتحول، فقد اكتشفت من خلال تجربي أنني كلما اقتربت من البري المتوحش البكر، صحرَاء كان أم غابة أم سواهما، فإنني أقترب من البناء الأسطوري للعمل الروائي، وكلما أوغلت في المدن اقتربت أكثر من الكابوس. وبين لغة الأسطورة ولغة الكابوس مسافة، ترتفع فيها الأولى على تخيل الشعر وقوته وصفائه، وتذهب الأخرى باتجاه تفكشف حاد وجرح وصادم، لا يحتمل الكثير من البلاغة.

مجرد ٢ فقط:

ثمة قصيدة طويلة قديمة، ربما تكون أول قصيدة طويلة أكتبها، تسرد حكاية قبر جماعي أعرفه تماماً، ومن المصادفة أنني لم أكن أحد ساكني الأبدنين، حول هذا القبر كتبت تلك القصيدة وعنوانها «المبعوث رقم واحد» وتتحدث عن سكان ذلك القبر الذين يقررون بعد ست سنوات من المذبحة إرسال مبعوث عنهم ليرى ما حدث لأحبائهم والمدينة بعدهم، فيقومون بانتقاء الأعضاء التي ظلت سليمة، وخالية من الجراح ويجمعون فرداً سليماً من هذه الأعضاء، لكنه من فرط تشوقه للخروج يغادر القبر قبل أن يعطوه رجلاً ثانية. وهكذا، يروح يطوف المدينة متوكفاً على عصاه ليوصل رسائل الموتى إلى أحبائهم.

لقد كتبت الكثير من القصائد الساذجة في تلك الفترة المبكرة من تجربي الشعرية، لكن حضور هذه القصيدة ظل قوياً وملحاً بصورة لا تقبل النسيان. وقد ظل يغمرنى إحساس ما بأن على إعادة كتابتها بما يليق بحماسي وتأثري بفكرتها وقرب الفكرة مني، لكنني لم أستطع. وفي أوائل التسعينيات أخبرني عدد من الأصدقاء الفلسطينيين في مجال العمل لصالح القضية الفلسطينية خلال زيارة طويلة لأمريكا أقمت فيها عدداً من الأمسيات الشعرية لصالح الانتفاضة، أن أحد المخرجين العالميين يفكر بإخراج فيلم سينمائي يستند إلى عمل أدبي فلسطيني. كانت الانتفاضة الفلسطينية في أوج تأثيرها. وسألوني إن كان يوجد لدى عمل يمكن أن أقدم ويوافق أو يجاري سينما ذلك المخرج، الذي كنت قد رأيت له عدداً من الأفلام التي لا يمكن وصفها بأقل من باهرة. ولوهلة فكرت في كتاب (الأمواج البرية) إلا أنني اكتشفت أن الكتاب لن يفي بالعرض، فهو يتحدث عن مقدمات الانتفاضة، أو عنها حسب مآرئ البعض، والمطلوب نص روائي يقدم للعالم ويعبر عن المسألة الفلسطينية بصورة عامة، ومعنى أن يكون الإنسان بلا وطن وضحية مشرعة لكل أشكال الإبادة.

أول ما تذكرت، تلك القصيدة، لكنني لم أستطع للممتها ونشرها من جديد عملاً روائياً هاجسه الأول السينما في أرقى أشكالها على المستوى الفني، ولم أعثر على الشرارة الكافية لإشعال نار عمل روائي. خاصة وأنني قد بدأت في ذلك العام ١٩٩٠ بكتابة روايتي (طوبو الحلز)، وكنت موزعاً بينها وبين هاجس كتابة

الرواية المطلوبة، لكنني آثرت في النهاية أن أمضي بطيور الحذر إلى نهاياتها، أو كتابتها الأولى لأفكر بعد ذلك بصورة أكثر حرية، ويمكن أن أقول هنا: رغم أن (طيور الحذر) كانت تسرد جزءاً رئيساً من تاريخ الشعب الفلسطيني في المنفى، إلا أنني لم أفكر فيها باعتبارها ذلك العمل الذي يمكن أن أرسله على أثر مشروع فيلم، لكن أجمل ما حدث أن الفكرة بحد ذاتها كانت مصدر إلهام لي.

في أوائل عام ١٩٩١ وجهت إلى الدعوة لزيارة أحد البلدان العربية، فذهبت، إذ رأيت في السفر فرصة للتجدد والعودة فيما بعد للعمل على إنجاز الكتابة الثانية من (طيور الحذر)، وكان دخان حرب الخليج الثانية لم يزل يغطي السماء ويغطيها. وبعد لحظات من الوصول إلى مطار (عمان) تبين لي أنني لا أهرب من بل أهرب في المأساة التي راحت تكثف تاريخها من خلال ذلك الحشد الهائل من النساء المتشحات بالسواد اللواتي يصطحبن أطفالهن وحيدات، نساء وأطفال فقط، وليس ثمة رجل واحد، كن مجموعة من الفلسطينيين الخارجات بأعجوبة من بين فكي الحرب دون أزواجهن، ودون أي أمل بالسماح لهن ولأطفالهن بالدخول إلى أي من بلاد العرب الواسعة، لأنهن فلسطينيات وبلا هويات أو جوازات سفر معترف بها من قبل الجميع. وهكذا كان عليهن أن يمضين عدة أيام فوق برد الرخام قبل أن يتفضل بلد ويسمح لهن بدخول أراضييه. كان المشهد مرعباً وجزعاً معتماً من سرالية عربية بالغة العنف. وداخل الطائرة التي حلقت أخيراً لم يكن هناك سوى (رجلين!)، أنا وأحد الأصدقاء الكتاب الذاهبين للاحتفال بإنجاز عظيم تم تدشينه على أرض ذلك البلد.

إنها السخريّة السوداء تكتب فصولها، نكتينا.

في تلك اللحظات الحالكة تماماً انفجر الماضي كله دفعة واحدة، بما فيه من مذابح ونفى ومحاولات إفاضة، وما إن حلطت الطائرة في مطار ذلك البلد المضيق، حتى أحسست بأن هؤلاء ذاهبون إلى مذبحة جديدة تنتظرهم (٢).

في الفندق، وهذا يحدث معي للمرة الأولى، وجدت نفسي غارقاً في الكتابة، إذ لم يسبق لي أن كتبت أثناء السفر، حتى ولا جملة واحدة. وحيث إنني لم أكن أملك أي أوراق بيضاء، رحت أكتب على ظهر قصيدة (الفتى النهر والجنرال)، غير قادر على مغادرة الغرفة، وبدت الحالة غير طبيعية إلى حد دفع الأصدقاء، المدعوين والمقيمين، للاستفسار عما يحدث.

بعد خمسة أيام كابوسية، كنت قد كتبت عشر صفحات بخط صغير جداً، يشبه خطوط السجناء، الذين يحاولون كتابة أكبر عدد من الكلمات على أقل مساحة من الورق: خمسة وخمسون سطراً في الصفحة، خمس وعشرون كلمة في السطر، وحينما عدت إلى عمان وبدأت بتبيض ما كتبت، تبين لي أن الصفحات العشر كانت في الحقيقة خمسين صفحة. وواصلت الكتابة بعد ذلك لأنهي الرواية في ثلاثة أشهر تقريباً، وحين رحت أقرأها بعد أيام، تبين لي للوهلة الأولى أنها ليست بحاجة إلى أي تعديل، لكنني قررت أن أقوم - ولو بنسخها، وكان ما فعلته ضرورياً كما اضضع لي، لأن بعض الصياغات تحسنت، كما أن مشاهد صغيرة دخلت، وأضاعت الرواية أكثر.

إنها أكثر رواية لي حتى الآن كتبت تحت التأثير المباشر للسنيما، كما أنها كتبت باتدافع قصيدة محمومة، فلم يكن علي أن أحضر أي شيء قبل البدء بكتابتها، كل شيء كان في الداخل، وما كان ينقصه غير الشراة، ويبدو أن التفكير الطويل بذلك النص الروائي الذي طلب مني ليحول إلى فيلم قد تشكل بتلقائية، ووجد بنيتي في الرواية.

كانت الرواية، في النهاية، هي ذلك النص المطلوب، لكن حرب الخليج الثانية وما حملته رياحها كانت كافية لإبعاد فكرة إرسالها لذلك المخرج، ولم أفكر بذلك حتى اليوم رغم أن ترجمتها للإنجليزية قد اكتملت.

في هذه الرواية، عادت القصيدة القديمة لتجد شكلها الجديد وفضاءها في نص روائي، محوراً من محاور العمل، وإن تغير الإطار العام، فلم يعد على المبعوث أن يوصل أى رسائل، لكن القبر الجماعي لعب دوراً أساسياً، ففي حين قام الشهداء بتجميع أعضائهم لتكوين شخص تنقصه رجل واحدة (في القصيدة)، فإن واحداً من الاثنين (في الرواية)، يتمكن من سحب صديقه من القبر الجماعي في اللحظة الأخيرة قبل أن تهيل الجرافات عليه التراب، ولكنه أى مشروع القتل وهو يجمع أشلاءه لا يتمكن من إكمال مهمته، بسبب تسرع صاحبه!! فيخرج بيد واحدة، لكن صوت القتلى يظل يتابعه كما في القصيدة:

«قال أحدهم: خذ رأسى، وقال آخر: خذ ساعدى، وقال آخر: خذ صدرى، وقال آخر: خذ عني، وقال آخر: خذ عضوى؛ ولم أغضب. لقد منحوني أعضائهم السليمة.. أعضائهم التى لم يصغر فيها الرصاص.. ولم تقضمها الشظايا.. أنعرف، دقيقة واحدة أخرى كانت كافية لكى أخرج إلى هذا العالم كاملاً.. دقيقة واحدة...».

طيور الحذر:

لم تكن العودة إلى (طيور الحذر) سهلة بعد المكابدات القاسية، التى عشتها في (مجرد ٢ فقط)، فثمة أحداث لم أكن قد كتبتها نهاراً، كنت أحلم بها، أو أتكوس ليلاً، لأنهم فزعا وأكتبها. وقد استمرت تلك الحالة لفترة طويلة، وبقيت أعيش جو المذابح التى مرت بالقضية الفلسطينية، وتجمعت في مذبح واحدة بلا اسم في الرواية، مع أكثر من عشرين شخصية تحركت بلا أسماء أيضاً؛ فما أهمية أن تملك الضحية في النهاية اسمها الخاص وهي لا تملك حياتها وجسدها المشرعين للرصاص وأشكال الموت، والقتلة الذين يتبادلون الأدوار، كى يأخذ كل منهم حصته من هذا الدم!!!

لكن، وبعد شهر، قامت (طيور الحذر) نفسها باستحضارى، ونقلنى إلى عالمها، حيث البراءة الأولى والشيطنات، وربما ساعد في ذلك أن نهاية الرواية كانت مختلفة عن النهاية التى نشرت، ففي الكتابة الأولى كنت قد تركت «الصغير» بطل الرواية يعيش، لذا كانت العودة للرواية عودة للأمل، بعد فصول الجحيم والدم. عدت لكتابتها، كما لو أننى أشهد من جديد اتباعى بعد موت طويل، كان الإحساس طازجاً، فستة أشهر كانت كافية لكى أرى الرواية من جديد وأحس بها من جديد، وأعيش مع ذلك الطفل الصافي الذى يقوم باصطياد العصافير وتعليمها الحذر حتى لا تقع في فخاخ الأولاد، مشكلاً في أرض المنفى وأزقة مخيم «الوحدات» قرب عمان حلف الطفولة والجناح.

كانت الرواية أكثر طولاً مما كنت عقدت العزم عليه: ألا أكتب رواية يزيد طولها على مئتي صفحة، لكنها ظلت تتدفق إلى أن تجاوزت المئة الثالثة. لكننى لم أضق بذلك، كنت مستمتعا بكتابة رواية يظلمها طفل، أتبع حياته منذ أن كان جنينا حتى بلوغه الثالثة عشرة، وقد كنت مدركاً للمزالي التى قد توقعتني فيها رواية من هذا النوع، فكيف يتطلب منا الأمر أن نعود أطفالاً حين نكتب عن الأطفال، وهنا كان الشعر، من حيث هو حالة، عوني ورفيقي الذى لم أكن بغيره قادراً على قطع أرض تلك الرواية للوصول إلى جانبها الآخر، وحين أقول الشعر أقصد: الرفافة والرقّة والحساسية اللازمة للتعامل مع المفردة والحالة، وأظن أن علاقة الطفل بطوره أصلاً كانت نوعاً من الشعر، أو فيها قدر كبير من الشعرية التى لا يدرك كتبها بصدق غير الشعر ذاته.

هل يحدد الشعر على أنه مخزون وخبرة موضوع الرواية لدى ؟ لقد سألت نفسي هذا السؤال، ولم أصل إلى نتيجة حاسمة، هل أقول إن ثمة منظورا شعريا للعالم قد تشكل لدى عبر حياتي في القصيدة، كما يرى ذلك الصديق الدكتور فيصل دراج في مقالته حول هذه الرواية بالذات ؟ ربما. لأنني لا أستطيع أن أنفي ذلك أو أكذبه، ولم يكن لدى اعتراض أن يقال إن رواية مثل (طيور الحذر) هي أطول قصيدة كتبتها. أو القصيدة التي طالما تمنيت أن أكتبها، فإذا بها آخر الأمر تخرج على شكل رواية.

لكنني في هذا العمل كنت معنيا بروح التاريخ، وكتابته من داخله، للمرة الأولى ربما، بعد أن كانت الروايات الأخرى تكشفه في حالة محددة. هنا ظهرت الرواية الممتدة، التي تنتعج سنوات الشتات الفلسطيني منذ عام ١٩٤٨ وحتى نهايات عام ١٩٦٨ وترصد بصورة مضمرة الكذبة الكبرى لما يدعى جيش الإنقاذ.

وقد فرحت بتلك الحكاية التي قرأتها فيما بعد في كتاب (الاتصالات السرية بين العرب وإسرائيل) لمحمد حسنين هيكل، تلك المتعلقة بذلك الشيخ الأعمى الذي طلب منه أن يلقي خطبة في وداع أحد جيوش الإنقاذ، فلم يقل سوى خمس كلمات اختصرت حقبة بأكملها حين قال: «أيها الجيش، أيها الجيش، ليتك كنت لنا!! لقد أحسست أن الرواية بمثابة تحية لذلك الشيخ الذي أنزلوه وصدى صوت ذلك القائد يلاحقه: «خسفت، أعمى البصر وأعمى البصيرة». ولذا، كان من الطبيعي فيما يبدو أن تتم مصادرة الرواية، وما كان يمكن أن يجري التراجع عن القرار لولا الحملة التي شنتها الصحافة والوقفة الشجاعة للمثقفين العرب في أكثر من منبر وساحة.

تغيرت نهاية الرواية بعد الكتابة الثانية، بل انقلبت تماما، وعادت تتصل بصورة أو بأخرى بمنظور المذبحة، وتكاملت الروايتان، حيث كان (مجرد ٢ فقط) تغطي تاريخ المذابح بين عام ٦٨ وعام ٩١. رغم أن الاختلاف الفني بينهما كان كبيرا على صعيد البناء. وإن كان المشهد، أو الفصل القصير ظل يلعب دورا رئيسا: (٢٦٠ مشهدا في ١٨٠ صفحة.. ومجرد ٢ فقط، و٤٥٠ مشهدا في ٣٣٤ صفحة.. «طيور الحذر»).

تجربة (طيور الحذر) فتحت بابا جديدا لدى، هو مفهوم التاريخ في العمل الروائي، وأهمية وجوده، لا بوصفه أحداثا مباشرة بالطبع، بل جوهرًا لروح زمن ما، وقد جعلني حجم التغبين المفروض على البشر حذرا من تلك الأعمال التي تمر عبر زمن أسود ما، دون أن تصطبغ به بطريقة أو بأخرى، أو على الأقل تحتك به، مما جعلني أصل إلى أن هناك روايات تكتب من منطلق مواصفات المسلسل التلفزيوني، رغم إعجابي بكثير من المسلسلات، ولكن ما أقصده هنا أنها تكتب، لتلائم شروط البث، لذا يبدو للمعارف بتاريخ زمن ما أن أحداث المسلسل تخفق في الحقيقة التاريخ الحقيقي تحتها، لأنها القشرة الخارجية، أو الحدث المجرد الذي انتزعت منه عصارته، تماما كما يحدث حين يتم تحويل عمل روائي جميل إلى فيلم ضعيف، لا يقدم في النهاية سوى سطوح أحداث الرواية. أو بمعنى آخر الرواية التي تقوم على مواصفات البث لا حقائق التاريخ الفعلية، خاصة وأنها تحولنا إلى نمط من الشهود يجري تزوير التاريخ أمام أعينهم، فكيف بذلك التاريخ الذي يقف بعيدا خلف ظهورهم. وقد بت أرى في تلك الأعمال ما يمكن أن أدعوه هنا التواطؤ المزودج بين السلطة والمشاهد لأن العمل يقدم ما يرضى ذلك المشاهد من خلال استحضار «صورة» تاريخه كشعب، ويرضى السلطة لأنه يقدم ذلك التاريخ كما لو أنها لم تكن هي التي صنعت مأساه.

كما تبين لي أن الشكل الآخر لهذا النوع من الكتابة الروائية هو ذلك الشكل الذي يكتب، وكل أحلامه قائمة على أن يترجم وأن يقرأه الآخر الغربي، كما يتمنى أن يقرأ صورة الشرق التي كونها بنفسه عن ذلك الشرق. إنهما صورتان كالحتان تنتزعان منا حتى أن يكون لنا تاريخ فعلي، لا تاريخاً صالحاً للاستهلاك.

حارس المدينة الضائعة:

من الروايات القليلة التي كتبها بصورة مختلفة، الرواية الأخيرة (حارس المدينة الضائعة)، لقد تجمعت هذه الرواية وجمعت صورتها على مهل طوال أكثر من عشر سنوات، تجمعت أحياناً وتفصيل، عن شخص ما، لكن لحظة ميلادها ظلت موجلة بطريقة من الطرق، ولأسباب كثيرة، بعضها يتعلق بالشغالي في إنجاز كتابات أخرى، وبعضها يتعلق بالفكرة نفسها التي كانت تدور حولي، وأنا غير قادر على أن أجدها جسداً مناسباً تسكنه.

وحينما لمعت فكرة الرواية، لمعت بطريقة مفاجئة فعلاً، كنت أقود السيارة صباح أحد الأيام، وحين وصلت إلى أعلى الطريق، حدثت أمامي في الانحدار الممتد طويلاً، فلم أبصر أى حركة، لم أبصر بشراً ولا عربة ولا عصفوراً، كان المشهد فارغاً من أى آثار تدل على وجود الحياة، لدرجة أنني فرغت، وخلت أن اللحظة أبدية.

في هذه النقطة بالذات، سقطت بذرة الرواية، وفتحت فيما بعد، وبعد تفكير طويل بها، بل، بعد أن أصبحت هاجساً، رأيت فيها عودة لفكرة «التجسيد» التي ظهرت أول ما ظهرت في (برارى الحمى) وما بعدها من أعمال روائية كتبتها، وقد كنت ولم أزل حريصاً على تكرسها، كى لا تكون مجرد تجربة عابرة. بل إنها وبصورة من الصور تمتد لتلامس بعض العبارات التي وردت في الرواية الأولى وتتحدث عن عدم وجودنا في الأماكن التي نوجد فيها، وإن كان الأمر يأتي هذه المرة من زاوية مغايرة، كرسنا لها الرواية بأكملها. ولعل من أكثر الجمل التي نسمعها تتكرر في السنوات الطويلة الماضية، تلك التي تقول: لو كان هناك بشر، أو شعب، لما حدث ما حدث.

إنها جملة بسيطة، دفعتها الرواية إلى أقصاها. ولكن، هذه المرة، ثمة استناد كبيراً على الكوميديا السوداء المدفوعة باتجاه الرعب. وفي هذا المحيط الصامت الذي لا يبشر بحياة تركت ذلك الشخص الوحيد - النموذج، يجوب المدينة مسترحماً ماضيه وماضيها في يوم واحد.

عمان بلا سكان، وثمة رجل وحيد يجوبها.

ولا أخفى هنا أنني أشغل باستمرار بالإطار الغرائبي للرواية بشكل عام، ويبدو أن مطلع (برارى الحمى) القديم، قد كان بمثابة سكة الحديد التي سارت عليها بقية الروايات. صحيح أن أشياء كثيرة تغيرت ومفاهيم وحساسيات جديدة تركت أثرها، وأصبح تأثير الفنون الأخرى مجتمعة أكثر وضوحاً، إلا أن هذا الهاجس الروائي العام ولد هناك. كما لا أخفى هنا أنني كتبت الرواية وكنت أراها أمامي شريطاً سينمائياً بالغ الوضوح، بل لعل شخصية البطل اللابل في هذا العمل تكون أكثر الشخصيات التي عملت على بنائها طبقة فوق طبقة، لدرجة التعاطف الشديد معه. لقد حاولت جاهداً وصادقاً - مثلاً - أن أتبع له فرصة أن يعيش لحظة حب كاملة، لكنه لم يساعدني في ذلك أبداً. حاولت أن أجده له «تنفيعة» من نوع ما لأخرجه من سنواته التسع والأربعين التي لم تمطر فيها خضرة امرأة فوق صحرائه، لكنني اكتشفت أنه كائن مليء بالخيبات، وأنتى لن أستطيع أن أقدم له شيئاً.

ما أود قوله في النهاية، إن كتابتي للشعر قد تركت أثراً واضحاً في أعمالى الروائية، كما أن علاقتى بالسينما التي تصل إلى حدود الاستحواذ، تركت أثراً غير عادى فيما كتبت من روايات، لذا لا أستطيع أن أقصور تجرّيتى الروائية خارج الشعر وخارج السينما، وخارج الفنون الأخرى التي مارستها، تماماً كما لا يمكننى أن أقصور القرن العشرين بلا سينما.

لقد حضر الشعر في روايتي الأولى عبر اللغة الشعرية وخاصة «الصورة» والأسطورة والمسرح، وما يمكن أن أدعوه حركة الداخل التي عيّرت عن نفسها بذلك الشغف تجاه قراءة المسرح في تلك الفترة، ليحضر فيما بعد عبر الحالة الشعرية (يمكن أن أقول هنا: كما توجد قصيدة الصورة وقصيدة الحالة، فإن اللغة تغيرت بين روايتي الأولى وما تلاها لتعبر عن نفسها عبر الحالة بعيداً عن فخامة الصورة التي لا أظن المسرح الإغريقي ومسرح شكسبير كانا يعيدان عن سبب وجودها في «براري الحمى» أيضاً وليس كوني شاعراً فقط).

كما أن ممارستي للرسم والتصوير تركت أثراً بارزاً في طريقة تعاملتي مع التفاصيل، باعتبار التصوير كتاباً بالضوء، وتركت أثرها في تعاملتي مع اللون أيضاً. وبالقدر الذي أفادت به قصيدتي من هذين الفنين على صعيد العناية بالتفاصيل، فإن روايتي التقطت طاقات وحساسيات التصوير والرسم وأفادت منها. (شاركت في معرض «كتاب يرسمون» وأقيمت معرضاً فوتوغرافياً بعنوان «مشاهد من سيرة عين»).

ما أريد قوله هنا أيضاً، أنني كتبت عما عشته باستمرار أو خبرته، ومررت عبره، وقد حدث أحياناً أن كتبت بعض الأشياء بصورة معكوسة، أو مضادة لما حدث فعلاً، حين تطلب السياق الروائي ذلك، وقد رأيت أن هذه الخبرة مهما كانت واسعة، تحتاج إلى تعزيز لتخرج نحو فضاءات أوسع، وكان ذلك يتم إما عبر البحث المباشر في الكتب والمراجع، وإما عبر الحوار مع بشر عاشوا تجارب مشابهة. كما تجدر الإشارة هنا إلى أن الشعر كان في حالات كثيرة البؤرة التي استندت إليها أعمال روائية لاحقة.

الآن، بعد أربع روايات وكتاب (الأمواج البرية) والرواية الجديدة الخامسة، لم أعد مضطراً للدفاع عن نفسي شاعراً كتب الرواية، لأن الحذر القديم لم يعد موجوداً، بحيث لم تجد روايتي اللاحقة نفسها مضطرة لدفع الثمن الذي دفعته (براري) - ولو مؤقتاً - من حيث هي رواية أولى. لكن ما يسعدني أنني لم أزل أكتب كل رواية جديدة كما لو أنها روايتي الأولى والأخيرة.

هوامش:

(١) أود الإشارة هنا إلى أن بدايتي الأولى حملت بذور الشعر والرواية في آن، فإلى جانب قصائد البسيطة، كانت هناك محاولتان روائيتان: ساذجتان، كتبتا تحت تأثير ما كنت أشاهده من أفلام عربية، وكانت الشخصيات فيها مستوحاة من شخصيات سينمائية، كما أنها مثلاً فريد شوقي، ومحمود المديحي، ونادية لطفي وسواهم، بل أكثر من ذلك، حيث دارت أحداث إحدى إحداهما في الإسكندرية مثلاً، تلك التي لم أرها حتى اليوم، وقد وصل عدد صفحاتها إلى لمانتين صفحة، مكتوبة على واحد من الدفاتر الخضراء التي كانت تزورها علينا وكالة غوث وتشغيل اللاجئين الفلسطينيين.

لكن الشعر، استطاع أن يتقدم ويخطي اهتمامي بالرواية، وربما يعود ذلك إلى أن الشعر أكثر قرباً من أحاسيس الإنسان الأولى - الفطرية وأوسع استجابة لها، باعتباره دالماً الاتصال مع الذات بوصفها بؤرة للعالم، في حين أن الرواية أكثر تركيزاً، ويلزم مراراً أن يكون قد أخذت بلباسه - نسياً - بصورة كافية قبل أن ينتقل إلى ذوات أخرى، يحاورها ويمليها، ويقبل بوجودها، يعي حقيقتها.

(٢) أهمل هذا الكلام الآن، لأن ذلك البلد ما لبث أن طوح بهم خارج حدوده بعد سنوات، بصورة اجتذرت قسوتها الخاصة، التي لا شيل لها.

الرواية والخطيئة

إبراهيم الكوني

«يجب أن تكون قليلاً، ولكنك، في هذه الحالة، لن تكتب رواية»

فرانسوا موريياك

عرف عن دوستوفسكي انجازه اللاواعي للنموذج المضاد، النموذج الخصم الذي يحمل أفكاراً معادية، النموذج الذي يقف في الشط الآخر بالنسبة إلى إيديولوجية المؤلف، النموذج الذي يمثل الخطأ العظيم أمثال: راسكولينكوف، وإيفان كارامازوف، وسافروجين، وفرخوفينسكي الابن. وأعتقد أننا لن نحتاج كثيراً إلى شهادات النقاد وعلماء نظرية الأدب في إجماعهم على قدرة دوستوفسكي على تجسيد هذا النموذج بالذات، أو عنايته الغامضة في جعله يرتفع إلى ذلك المستوى الميتافيزيقي الذي وصفه إليوت مرة فقال إن الأبطال فيه يبدون مخلوقات ليست من عالمنا. في هذا المستوى لا تقتنع بالأبطال، أو بمسلك الأبطال، أو بهموم هؤلاء الأبطال فحسب ولكننا نعبر معهم إلى تلك الحدود الخفية التي تتداخل فيها الأشياء، وتبدل القيم، ويختلط فيها كل أمر، فيصير الخير شراً، والشر خيراً، والسموى يهوى إلى أسفل الجحيم، والشيطاني يرتفع ليجد له في السماوات عرشاً، والواقع أن سر عبقرية دوستوفسكي تكمن في هذه المفارقة بالذات. فهل الأمر تجاوز للوصية المسيحية القائلة بوجوب أن تحب لقريبك ما تحبه لنفسك، إلى وجوب أن تحب لعدوك ما تحبه لنفسك، خاصة إذا علمنا أن دوستوفسكي لم يكتب (بعد الخروج من المعتقل خصوصاً) إلا لتنفيذ أفكار دينية مسيحية؟ كيف يتفوق القاتل راسكولينكوف على سونيا المسكينة إلى هذا الحد من حيث هو نموذج سلبى ومعاد؟ كيف تستولى علينا الحمى ونحن نتابع أفعال إيفان كارامازوف وأفكاره في حين نشاءب وبغلبنا التعاس ونحن نستمتع إلى «تعاليم» إليوشا الذي جاء به المؤلف خصيصاً كي تتعاطف معه ونزك تحت قدميه

إجلالاً، بالطريقة نفسها التي رقع بها القديس زوسيماء عند قدمي ديمتري كارامازوف (وهو شخصية سلبية أخرى لا تقل عن إيفان الرهيب)؟ كيف يطبق المؤلف أن يأتي إلى العالم بشخصية هزيلة مثل شاتوف ويقدمه لنا رسولاً يحمل المبادئ المسيحية، في حين يقدم لنا، نقيضاً هو، ذلك النموذج الجبار الذي يمثلته ستافروغين مثلاً؟ أم أن المؤلف يفعل ذلك عمداً ليقول لنا إن المسيح (الذي يروج له من خلال نماذج الشاحبة تلك) هو شخصية ليست شاحبة أو هزيلة فحسب، ولكنها هزيلة أيضاً بمقاييسنا الأرضية؟ أم أننا يجب أن نراها كذلك لا لبساطتها، أو براعتها، ولكن لأننا أمة أئمة، والأثم لا بد أن يرى العالم مقلوباً، وبقراً قيم العالم مقلوبة، فكيف إذا كان المسيح إنساناً ليس من هذا العالم أساساً كما قال هو نفسه جواباً على سؤال الإمبراطور بيبلاطس حول حقيقة العالم؟ ورغم إصرار التاريخ النقدي الخاص بدوستوفسكي على وجوب البحث عن السر في مكان آخر وارجاعه إلى أصول عائلية، أو أسباب مرضية كما فعل فرويد في بحثه عن «دوستوفسكي وجريمة قتل الأب»، فإن تعلق دوستوفسكي بما يمكن تسميته «النموذج المضاد» يحمل بعداً دينياً حقاً.

فإذا علمنا أن دوستوفسكي أصيب بزلزال آخر، يفوق زلزال الطغولة الذي قتل فيه الأب على يد أحد فلاحيه (وهو الحدث الذي كان مركز اهتمام فرويد في بحثه ذلك)، ذلك الزلزال الذي كانت له حلقة بتراشيفسكي سبباً أول، وكان سببه الثاني نية القيصير في سخرية مبيتة شريرة رداً انتقامياً على لفظه (Irony) Ironia السخرية الواردة في معجم حلقة بتراشيفسكي الثوري، وكانت له الوقفة أمام حبل المشنقة سبباً ثالثاً وأساسياً جب كل الأسباب.

وفي تلك الوقفة، في ذلك الزمن الفاصل بين المثلث بين يدى الموت، ووصول الرسول الذي يحمل رقة تستبدل بحكم الإعدام السجن، رأى دوستوفسكي مالم يره قبل ذلك اليوم.

رأى ما كان يجب أن يره كل إنسان في تلك الساعة القدرية الجلييلة. رأى، كما كنا سنرى نحن أيضاً لو سخرت منا الأقدار كما سخرت منه، رأى قبل كل شيء أن الإنسان مخلوق عاجز، رأى أيضاً أن الإنسان مخلوق شقي لأنه يأتي إلى هذا العالم ليرتكب الحماقات، ثم يذهب ليموت. ورأى أخيراً الرؤيا الأكثر شراً، رأى أن حلقة بتراشيفسكي لم تكن إلا حماقة من تلك الحماقات، رأى أن الإنسان، لعله الحمق، مخلوق متمرد وأثم. وهذه الرؤيا الأخيرة هي التي لم يفرها دوستوفسكي لنفسه أبداً، وظلت هاجمه ونواة إلهامه منذ (الجريمة والعقاب) حتى القاطعة التي وضعها على آخر سطر، في آخر صفحة من أعظم رواية في العالم (الإخوة كارامازوف) قبيل وفاته بزمان قصير.

من هنا بدأت رحلة جديدة سارت في الاتجاه المعاكس تماماً للرحلة الأولى التي بدأت بـ (المساكين) (والقرين).

في هذا التاريخ بدأت رحلة التكفير عن التمرد، بدأت رحلة التطهر من الإثم العظيم حتى إننا لا نستغرب عندما نعلم أن «الأثم الأعظم» هو اسم الرواية التي انتوى دوستوفسكي أن يكتبها وهي نفسها لها دائماً، ولكن الأقدار لم تمهله ليحقق هذا الحلم.

فهل عاد دوستوفسكي إلى دنيا الناس، ودنيا الإبداع، قديساً بعد تجربة الإعدام؟

نعم، عاد دوستوفسكي إلى رحاب الإبداع مطهراً بالموت خصيصاً لإدانة الخطيئة. عاد دوستوفسكي

إلى الحياة قديساً حقيقياً، ليرتكب خطيئة جديدة عندما حاول أن يعبر عن القداسة بالرواية. عاد ليروج لعقيدة دينية رفضها يوماً من خلال سونيا أو الأمير ميشكين، أو شاتوف، أو إليوشا. عاد أيضاً ليدن. عاد ليستنكر التمرد أشد استنكار، فجاء لنا من الجحيم الذى نزل يوم الإعدام، بإيفان، وراسكولينكوف، وكيريلوف، وبيوتر فرخوفنسكى وستافروجين، فحق لهؤلاء أن يكونوا نماذج أسطورية تليق بعقل إنسان عبر الجحيم يوماً.

هذه النماذج هى التى انتصرت لدوستوفسكى الذى جاء إلى العالم رسولاً يريد أن يجمع القداسة والرواية (وهو ما استنكره فرنسو مورياك فى مقولته الشهيرة عندما قال إن على الإنسان أن يكون قديساً، ولكنه فى هذه الحال لن يستطيع أن يكتب رواية).

أخفق دوستوفسكى فى إقناعنا بعدالة أبطاله القديسين، لا لأن جانب القداسة فى شخصيته أضعف، ولكن لأن القديس ليس مؤهلاً أساساً لكتابة رواية.

أردت أن أقول إن هذا الحكيم العظيم ظل حتى بعد تجربة عبور الجحيم، يحمل فى جوفه ذلك الآثم الأعظم الذى أراد دائماً أن يكتب عنه، والذى رأينا ملاحه الرهيبة فى خلوته مع إيفان كارامازوف.

فهل الرواية أساساً عمل من أعمال الإثم؟

هل الرواية، بطبيعتها، رجس من عمل الشيطان؟

للإجابة، يجدر بنا أن نستعيد مقولة آنكسيماندر القائلة بأننا ندفع الموت ثمناً للتعدى على الوجود. فإذا كان وجودنا أصلاً انتهاكاً لحرمة العالم (برغم أن هذا العالم لم يأت إلى الوجود إلا بوجودنا فيه)، أفلا يكون الفعل الإبداعي تعدياً آخر أكثر جسارة، لأنه ليس تعدياً على الوجود الظاهري، ولكنه اعتداء على وجهه الآخر، على ذلك الجانب الجوهرى الذى يمثله فيه الخفى؟ ألا تكون محنة المبدع القادرة ناجمة عن الإحساس الفاجع بفعل التعدى من حيث هو خطيئة مركبة ناجمة عن الوعى بجبلة الإبداع من حيث هو حلف شيطاني؟ ألا يكون التنصل من العمل الإبداعي فى هذه الحال عملاً مبرراً كما فعل جوجول ومن قبله فرجيل؟ ولكن قبل كل شيء، كيف يتم فعل التعدى على مملكة الستور؟

هذا فعل محكوم بأعجوبة اسمها الاستمارة. بالاستمارة بدأت السيرة المجيدة، وبالاستمارة بدأ تحويل العالم إلى رمز، بالاستمارة بدأت عملية الإخفاء النبيل، عملية تحويل الوجود الإنسانى إلى مادة مجازية منفية عن وطنها المرئى، وبالاستمارة تتم الاستعادة أيضاً ونيل العالم فى اللاوجود.

هذه أعجوبة حقيقية قيل عن مفعولها إنه يجاور الإعجاز، ويبدو كأداة الخلق التى نساها الخالق فى جوف أحد مخلوقاته عندما اختلقه، تماماً كما ينسى الجراح، فى بعض الأحيان، أداة الجراحة فى جوف المريض (حسب الاستمارة الشعرية لأورتيجا إيغاسيت). وهى، استمارة نالت الإيحاء الدلالى نفسه الذى وضعه الصوفيون المسلمون فى مفهوم الإشارة، واستعارت دور حجر الحكمة، عند أهل السيمياء، لقدرتها لا على تبديل الأشياء فى صورتها ولكن فى طبيعتها أيضاً.

غاية الاستمارة الإبداعية نبيل العالم فى وجوده الحقيقى، وجوده الدينى. لهذا السبب، تبدو وسيلة المبدع مقدسة وجلية فى السبيل الموجه لأنها ليست نزوة من نزوات هذه الملة، ولا مغامرة دافعها اللهو (الذى يراه الكثيرون غاية الفن)، ولكن السعى المحموم، السعى الحميم، مجبول بحافز ميتافيزيقى، مجبول بظماً مقدس،

لأن هدفه اختلاس السر من العدم، واستعارة الوجود الضائع في الوجود الإنساني. يمضي المبدع في عراكه الوحشي أعزل اليدين، لا سلاح له إلا سلاح الاستعارة يمضي في طريقه القدرى الخوف بالإغواء، ينير الخفاء بقلبه، بلهفته، بظمته، ليصل إلى الشاطئ الآخر: الإلهي.

القناعة بوجود فرض الباديات (التي نسميها في لغتنا اليومية «واقعه») هو الذي أملى هذه الحيلة. حيلة الأتعة. حيلة إسدال الستور على الظاهرات بهدف نيلها في العلامة، لأن الإبداع علامة، كما أن الإنسان علامة. الإخفاء حيلة، ولكن الخفاء، في جوهره، غاية. لأن في جوهر هذه المملكة يقوم ذلك المبدأ الذي يقنى الأعمار في طلبه، وتتواري في نهاية المطاف بلا ندم حتى لو لم تهنا الرحلة من الطلب غير الإيمان. هذا المبدأ الجسيم الذي قال شوبنهاور إنه لن يكتب لنا أن نعرف طبيعته أبداً، ووصف هايدجر مسلكه معنا قاتلاً إنه يدير لنا ظهره كلما اقتربنا من حرمه، ونعته القديس بولس بـ«الشئ الذي لا يرى»، وهو نفسه الحجر الضائع في البستان الفلسفي الياباني، في حين يحدثنا لاوتسي عن بعض خصاله بهذا الفيض الرؤيوي السخي:

أنظر إليه ولا أراه، ولهذا السبب أسميه اللامرئي. أستمع إليه ولا أسمعه، ولهذا السبب أسميه اللامسموع. أحاول أن أمسك به فلا أدركه، ولهذا السبب أسميه الأصغر بين الكائنات... شمس ليس وضيئة، حضيضه ليس معتماً. هو لا نهائي، ولا يمكن إطلاق اسم عليه. هاهو يتراجع من جديد إلى العدم. وما أنا أسميه شكلاً بلا شكل، مثلاً بلا بدن. لهذا السبب أسميه الغامض، المحتجب. أقيه فلا أرى له وجهاً، أسى في إثره فلا أرى له ظهراً.

أجل. نحن لا نعرف طبيعته، ولا نحظى بالتحديق في وجهه، ولا ندركه في احتجابه. ولكنه لا يكف عن الإيمان ليحدثنا عن وجوده، فلا نملك إلا أن نحاكبه في احتجابه. نلف الباديات بأكثر الأتعة كشافة، وننفي العالم بأسره، مستعينين بتعويذتنا الوحيدة (الاستعارة) لا اكتفاء بالحكاكة، ولكن طمعاً منا في الجوار، برغم ما في هذا الجوار من قساوة.

بلى. هو جوار قاس. بل أقسى جوار عرفه التاريخ على الإطلاق. لأن فيه يكمن الحلم القديم الذي لولاه بدأنا رحلة التعدي منذ البدء. هذا الحلم الذي يبدو الموت الذي ندفعه ثمناً للتعدي الأنكسيماندري بعد قصاصاً حيناً إذا قورن بلعنة الجنون التي تصيب كل من بلغ نخوما. اللعنة نفسها التي عرفها دوستوفسكي بالتصلب من ماضيه العقائدي، فعاش حياته كلها ليكفر عن ذلك الماضي. اللعنة نفسها التي عرفها فرجيل عندما أمر بإتلاف (الإنياذة) قبل وفاته بقليل. اللعنة نفسها التي عاناها جوجول عندما حرق الجزء الأخير من ملحمة (الفروس الميتة) وهي أيضاً اللعنة نفسها التي عرفها كيركيجور عندما فسخ، فجأة، خطوته على مجبوته ريجينا أولسن ليسخر حياته كلها لشراء الإثم الناجم عن هذا الفعل الجنوني.

هذا الجوار، هذا الحلم القديم، هو: الحرية!

الحرية التي فقدناها بوجودنا في الباديات عندما اخترنا الخطيئة الأولى.

ولأننا بالخطيئة فقدنا الحرية، لذلك فإننا بالخطيئة نستعيد الحرية.

فإذا كان التعدي، إذا كانت الخطيئة الكامنة في أصل كل فعل إبداعي، هي قدر المبدع، فإن الحرية، نتيجة للتضحية البطولية، لن تكون هبة سماوية، ولكنها نصير غنيمة تراجيدية.

شهادة عن رواية «العودة إلى المنفى»

أبو المعاطى أبو النجا

- الأسئلة التى يمكن أن تثيرها فكرة الشهادة التى يقدمها كاتب القصة عن أعماله عديدة ومتنوعة !
- * فنحن الآن نلتقى فى إطار مؤتمر القاهرة عن الرواية العربية، فهل تكون الشهادة قاصرة على الأعمال الروائية للكاتب أم تشمل القصة القصيرة أيضاً؟ علماً بأن مشكلات الكتابة القصصية فى جذورها البعيدة واحدة بالرغم من الخلافات النوعية العديدة بين الرواية والقصة القصيرة؟
- * وحول أى جانب من جوانب النص الأدبى ينبغى أن تتركز مثل هذه الشهادة؟ هل حول دوافع الكتابة، وحول القضايا والشخصيات والمشكلات التى آثر الكاتب أن يتوقف أمامها فى عمله القصصى أم حول طرائق التعبير والتقنيات التى آثرها الكاتب فى تناول هذه القضايا؟ والمشاكل الفنية التى واجهته خلال عمله الأدبى وكيف تغلب عليها أو دّخل صمائها؟
- * وبأى نوع من الوعى يقدم هذه الشهادة؟ هل بالوعى الذى يمتلكه الآن أثناء كتابته لهذه الشهادة؟ أم بالوعى الذى كان يسيطر عليه حين كتب أعماله القصصية التى يقدم شهادته بشأنها الآن؟؟
- * وما القيمة الحقيقية لمثل هذه الشهادة بالنسبة إلى القارئ؟ هل تقدم للقارئ نوعاً من الثراء المعرفى الذى يمكن أن يغنى رحلة قراءته للأعمال القصصية التى تقدم حولها الشهادة؟ أم أنها يمكن أن تصبح قيداً على حرية القارئ فى تلقي العمل الأدبى، وعلى حرية تأويله وتفسيره لهذا العمل الأدبى فى ضوء خبرته هو وثقافته بوصفه قارئاً، وطرفاً مستقلاً؟ أظن أنه ليس من الحكمة فى إطار الوقت المحدود لمثل هذه الشهادة أن

تعمدى فى طرح مثل هذه الأسئلة بالرغم من مشروعيتها؟ بل أظن أنه من المناسب فى هذا الإطار أن أحدد لكم منذ البدء خيارى من بين هذه الأسئلة .

فبالنسبة إلى السؤال الأول سأركز هذه الشهادة حول رولى (العودة إلى المنفى) التى صدرت أول طبعة منها فى جزئين من سلسلة روايات الهلال فى شهرى مارس وأبريل من عام ١٩٦٩ .

وبالنسبة إلى السؤال الثانى سوف تؤثر الشهادة أن تتناوله بشقيه، الدوافع والتقنيات.

وبالنسبة إلى السؤال الثالث فسوف تقدم الشهادة الوعى الذى كان يسيطر على الكاتب زمن كتابته للرواية وليس وعيه فى زمن كتابته للشهادة. وبالنسبة إلى السؤال الأخير، فمن الصعب أن أعتمد عن جدوى هذه الشهادة للقارئ، فالقارئ هو وحده القادر على الحديث عن مثل هذه الجدوى، وأرجوه مخلصاً أن يتعامل مع هذه الشهادة بأن يضمها إلى ترسانة خبراته الخاصة التى قد يستفيد منها أو يستبعدا إذا رأى ذلك مجدياً، فى قراءته لرواية (العودة إلى المنفى)، و لا أريد بأى حال أن تكون قيدا على حرته !

من أين جاءت فكرة كتابة رواية عن حياة وشخصية عبدالله النديم؟ بالقطع لم تهبط فجأة من السماء، فقد بدأت التفكير الجدى فى تنفيذ هذه الفكرة فى حوالى سنة ١٩٦٥ وحصلت على منحة تفرغ لإنجازها فى بداية إقرار وزارة الثقافة لهذا النظام، كان هناك مناخ ملائم لبزوغ هذه الفكرة على المستوى الشخصى وعلى المستوى العام.

على المستوى الشخصى :

* كانت هناك قراءات أولية متعددة عن شخصية عبدالله النديم وضعت بذور اهتمام قديم كامن، من أهمها ما كتبه أحمد أمين فى كتابه (زعماة الإصلاح فى العصر الحديث) وما كتبه أحمد بهاء الدين فى كتابه (أيام لها تاريخ) وما كتبه على الحيدى فى كتابه (عبدالله النديم خطيب الوطنية) فى سلسلة أعلام العرب.

* كما كان هناك افتتان شخصى بالكاتب والروايات التى تتخذ من الشخصيات الأدبية أو السياسية أو العملية محورا لها، مثل روايات محمد فريد أبو حديد عن زونبيا ملكة تدمر، و (على باب زويلة) لـ محمد سعيد العريان عن الملوك العظيم «طومان باى» والسلسلة البديعة من المترجمات التى قدمها أحمد الصاوى محمد عن شخصيات أوروبية أدبية وسياسية مثل الشاعر «هاينى» والروائى بلزاك، والسياسى فوشيه وزير داخلية نابليون.

وعلى المستوى الشخصى، كانت هناك أيضا نصيحة أخوية لا تزال أذكروها بكل العرفان للصديق رجاء النقاش الذى كان يلح على دائما لإنجاز هذه الفكرة!

وعلى المستوى العام، كانت الأسئلة التى طرحتها ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ على جيلنا كله، بعد ما يزيد على عقد ونصف من الزمان من التجربة تدفع أبناء هذا الجيل الذى تفتح وعيه على هذه الثورة إلى أن يبحث بنفسه فى التاريخ القريب أو البعيد عن أجوبة لهذه الأسئلة !؟

بعض هذه الأسئلة كان يتصل بعلاقة المثقف بالسلطة من ناحية وعلاقته بالجمهور من ناحية أخرى؟

وإذا كان جيلنا قد عاش أزمة هذه العلاقة بطرفيها من خلال ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ فقد بدا لى أن البحث فى نموذج عبدالله نديم الذى بدا فى ضوء القراءات الأولية نموذجاً فذا لنجاح هذه العلاقة فى طرفيها مع السلطة والناس... أمراً يغزى بمغامرة البحث والمتابعة !

لن أستطرد في عرض التساؤلات التي كانت تشكل دوافع لمغامرة البحث في حياة عبدالله النديم، فقد داهمتنا هزيمة يونيو ١٩٦٧، وأنا في قلب المشروع، وبالتأكيد فإن منظومة الدوافع المتعلقة التي كانت تقودني في هذا العمل قد أصابها زلزال الهزيمة، ومن المؤكد أن منظومة جديدة من الدوافع بدأت تتشكل من خلال الحقائق الجديدة التي بدأت تتكشف، ومن خلال روح المقاومة الطبيعية التي تخلقها الحزن، وكأنني وجدت في صمود عبدالله النديم في فترة اختفائه، وفي قدرة الشعب المصري على حمايته بالرغم من سيطرة الإنجليز على كل مصر، الترياق الشافي لمواجهة محنة الهزيمة، أقدمه للقارئ وللناس في بلادى.

الاتقرب من عبدالله النديم :

* قضيت العام الأول كله في قراءات لكل ما يتصل بحياة عبدالله النديم، وكان منهجي في هذه القراءات أن أبدا بقراءة النصوص التي كتبها في الصحف والمجلات التي كتب فيها أو المجلات والكتب التي أصدرها، أو الخطب التي ألقاها، وقد كانت الخطابة من أبرز مواهبه، كما كنت أقرأ كتابات معاصريه من الكتاب في القضايا التي كتب فيها لأرى صورته في إطار مقارنته بمعاصريه، كما كنت أقوم بدراسة كاملة للشخصيات البارزة في عصره، وبخاصة الشخصيات التي اتصل وتأثر بها أو أثر فيها، مثل الشيخ جمال الدين الأفغاني ومحمود سامي البارودي ومحمد عبده وأديب إسحق وسليم نقاش، وغيرهم من الكتاب السوريين الذين وفدوا إلى مصر في هذه الحقبة وأنشأوا صحفا ومجلات مثل المحرسة والتجارة وغيرها، كما قرأت كل ما يتصل بالثورة العربية والعوامل السياسية والاجتماعية التي أدت إلى انتصارها في عهد الخديوي توفيق، سواء في صحف ذلك العصر أو في الكتب التي كتبت عن الثورة بعد فشلها، أو في دار الوثائق بالقلعة، وأحب أنؤكد هنا أنني لم أكن أبحث فحسب عن وقائع التاريخ وحقائقه لأفحصها وأعيد كتابتها، ولكنني كنت أرى أن مثل هذا البحث، وبخاصة حين تكون الكتابة عن شخصية من التاريخ القريب مثل عبدالله النديم تركت وثائق مكتوبة، ومارست سلوكا بات معروفا، كنت أرى أن مثل هذا البحث أمر ضروري حتى لا يتناقض ما هو متخيل عن الشخصية مع وقائع التاريخ وحقائقه، وإن كنت في النهاية أبحث عن الحقائق التاريخية لأهبط هبوطا آمنا وسالما على أرض الحقائق الإنسانية والفنية التي هي الهدف النهائي لكتابة مثل هذا العمل.

— مشكلات الكتابة :

بعد هذا الاقتراب الحميم، والمعايشة الطويلة لشخصية عبدالله النديم، بدأت هذه الشخصية تنبض في وجداني وعقلي، وبدأت أعيد خلقها وتركيبها من جديد، وعند هذه النقطة أود أن أقول كلمة، فالمشكلات التيثيرها محاولة فهم شخصية من شخصيات التاريخ لا تختلف كثيرا عن المشكلات التي يثيرها فهم أو إدراك شخصية من شخصيات الواقع المعاصر، ففي الحالتين نحن نتعامل أولا مع الجزء الظاهر من الشخصية كلاما أو كتابة أو فعلا، ويبقى أن نعرف أن كل هذه الأجزاء الظاهرة هي من أقمعة الواقع أو ما نسميه واقعا، أما ما وراء هذا الواقع، وهو ما قد يتورط بعضهم فيسميه الحقيقة، أقول إن ما وراء هذا الواقع ليس أكثر من تفسيرنا الشخصي لهذه الأقمعة، وهو رؤية الكاتب الخاصة في ضوء خبراته وتجاربه وثقافته ومزاجه وتكوينه النفسي الخاص، لما وراء هذه الأقمعة، وهو أمر يمكن أن نسميه بنزاهة وبدقة أسطورة الشخصية كما نراها، أو جزءا من هذه الأسطورة كما يمكن أن يراها ويصنعها كاتب آخر، بعد أن تسلحت هذه الرؤية بأكبر قدر ممكن من المعرفة الموضوعية!

بعد هذه المرحلة بدأت تظهر لي وبحق مشاكل الكتابة بحجمها الحقيقي. كيف يمكن أن أكتب هذه الأسطورة في شكل روائي؟ وتقوانين الرواية؟ كيف يمكن أن ألتهمس المحاور التي تدور حولها كل مرحلة من

مراحل حياة هذه الشخصية؟ كيف يمكن أن أكتشف المحور الرئيسى الذى ينتظم كل المحاور الجزئية؟ كيف أتعامل مع الشخصيات الثانوية - وما أكثرها فى هذه الرواية - تلك الشخصيات التى تظهر فجأة وتختفى فجأة، أو تلك التى تختفى ثم تعاود الظهور؟ وبأى قدر من الاستحقاق؟ هل أقدمها كما كان يراها عبدالله النديم أم كما ترى نفسها؟ أم كما يراها الآخرون؟

كيف يمكن أن أمضى بالقارئ فى هذه الغابة الكثيفة من الشخصيات والأحداث الصغيرة والكبيرة السياسية والاجتماعية، الداخلية والخارجية من خلال ثورة كانت الأولى من نوعها فى البلاد؟ بحيث لا يتوه القارئ، ولا تختلط لديه الأولويات، بحيث يبقى شعوره بالقضايا المحورية، والشخصية الرئيسية فى الرواية، بحيث يبقى للجزئى جماله وأهميته واستقلاله ويبقى للكللى جلاله واستمراره؟ تلك هى بعض الأمثلة البارزة للتحديات التى واجهت كاتب هذه الرواية فى هذه المرحلة ودعوى أعترف لكم اعترافا قد تكون فيه الإجابة عن كثير من الأسئلة المثارة حاليا حول ما نسميه الخصوصية الروائية أو مخاطر الغزو الثقافي ١٩

فهل كان غزوا ثقافيا إليها الإخوة أن ألبجأ آنذاك إلى قراءة الأعمال الروائية العالمية التى قدمت حياة شخصيات مماثلة لشخصية عبدالله النديم فى شكل روايات؟

أعترف لكم أننى شعرت أننى وجدت ما كنت أبحث عنه تماما فى روايتين للكاتب الأمريكى المعروف هوارد فاست أولهما روايته بعنوان (المواطن توم بين) وهى عن حياة «توماس بين» العامل الفقير الذى هاجر من إنجلترا نصف متعلم مثل عبدالله النديم، هاجر إلى أمريكا ليكتشف ذاته أولا فى العالم الجديد ثم ليصبح بكفاحه وعبقريته واحدا من أعظم المفكرين الأحرار فى هذا العصر، ثم ليسهم إلى جوار جورج واشنطن فى حرب الاستقلال التى خاضتها أمريكا لتتحرر من إنجلترا!

وثانيتها روايته (سبارتاكوس) الذى قاد أول ثورة لتحرير العبيد فى روما القديمة!

فى هاتين الروايتين واجه الكاتب المشكلات نفسها التى أواجهها لم التمس لها الحلول، ففى كل مرحلة من حياة «توماس بين» كانت تبرز مشكلة تصبح هى المحور الرئيسى فى هذه المرحلة، وكانت هذه المشكلة هى التعبير عن الجدل الحى الخلاق بين الفرد فى وقت معين وفى مكان معين، بين هذا الفرد ومجتمعه، ثم يحدث أن تتطور الشخصية من خلال جدل آخر فى زمان ومكان وأحداث أخرى، وقانون التطور له منطقته بحيث لا يحدث انقطاع كامل مع جذور الشخصية الرئيسية فى الماضى، وحتى لو كان التطور انقلابيا فى بعض الشخصيات، فإن الكاتب لم يكن لينقل بذور هذا الانقلاب فى الماضى، أما إذا كان التطور إيجابيا فى الاتجاه نفسه، مثلما كان يحدث فى حال عبدالله النديم، فلا بد أن يفصح الكاتب عن بذور التماسك والقوة الكامنة فى هذه الشخصية. تعلمت من هوارد فاست كيف يمكن أن تظهر شخصية ثانوية فى موقف واحد ثم تختفى تماما دون أن ينساعها القارئ أو ينسى الموقف الذى ظهرت فيه! تعلمت كيف تتطور نظرة الشخصية الرئيسية إلى القضايا والناس والأشياء عبر تطور الحياة والأحداث دون أن يختل شعور القارئ بمصداقية الشخصية ووحدةها!

وهكذا أيها الإخوة قسمت الرواية إلى خمسة أجزاء ركزت فى كل جزء على مرحلة من حياة عبدالله النديم، لكل مرحلة قضيتها الجزئية التى تدين بظهورها إلى ظروف تلك المرحلة زمانا ومكانا وأحداثا، وحرصت على ألا يشير القارئ بانفصال المراحل، فدائما كانت هناك قضايا محورية تربط هذه المراحل وتتصل بالهجوم الرئيسية الدائمة فى شخصية عبدالله النديم، من هذه القضايا الرئيسية التى تمثل عنصر الربط القوي بين كل

المراحل، شعور عبدالله النديم بالجماعة البشرية، بالناس، بالاعتقاد الراسخ بأنه لا غنى عن التعامل مع هذه الكتلة البشرية بما فيها من طيبين وأشرار، من ناس يتفق أو يختلف معهم، من أغنياء وفقراء، من مسلمين وغير مسلمين، من مصريين وأجانب. ولعله لم يكن عبثاً أو مصادفة أن تكون صداقته مع أحد الأجانب فى سنوات اختلافاته وتعاونه معه فى تأليف واحد من أهم كتبه وهو كتاب (كان ويكون)، كما كان من قضاياها الرئيسية حساً لا يهدأ أو يقترب بقيمة العدالة بمعناها الشامل، وحس لا يتبدل بقيمة الحرية التى لا تتراجع أمام تقويضات الدين أو المذهب أو الوطن !

كما تعلمت كيف أستخدم الوثائق فى مكانها الصحيح بحيث لا تصدم القارئ لتبدو عنصراً دخیلاً على السياق بل تأتى فى وقتها الصحيح لتجيب عن سؤال كامن أو تفسر إشكالاً غامضاً أو تمهد لحادث متوقع، لا تكسر الإيقاع السائد فى السرد أو الحالة، بل تأتى كقمة موجة، أو معبر بين ضفتين أو ضوء فى نهاية نفق، أو مفصل يتحرك به جسد حى !

ودائماً كان من المناسب والجميل ألا تقول الوثيقة شيئاً واحداً أو تلقى ردود فعل واحدة، فالوثيقة تشبه الشخصية من بعض الوجوه قابلة للتفسيرات المتعددة بين الأصدقاء والخصوم !

لم أقدم عبدالله النديم من عيون محبيه ومريديه، بل قدمته من كل العيون، ولم أزعم لحظة أنني قدمت عبدالله النديم الحقيقى، فأمره عند خالقه، ولكننى أزعم أنني قدمت أسطورة عبدالله النديم كما تخيلت لى بعد صبرة طويلة لأوراق التاريخ !

كما أزعم أنني أفدت كثيراً من تقنيات هوارد فاست وهى تراث إنسانى، ولا أدرى إن كنت أضفت لها شيئاً، ولكننى أزعم أنني لم أقدم من خلال هذه التقنيات الخواجة عبدالله النديم، ولكننى قدمت عبدالله النديم ابن الحارة المصرية، ابن الإسكندرية والقاهرة، المسلم المصرى العربى.

والله أعلم ..



السرد الروائي وفن التحايل على الإرادة الواعية

أحمد إبراهيم الفقيه

إذا كانت الكتابة خارج الشكل الإبداعي تقتضى استنفاراً للإرادة الواعية واعتماداً كاملاً على ملكات التفكير، فإن العمل الروائي – باعتباره نصاً إبداعياً يتعامل مع الرؤى والمشاعر والعواطف والانفعالات – يقتضى درجة من المقاربة الحدسية، والحلمية، والمعالجة الرؤيوية، والوصول إلى حالة أقرب إلى الكشف الصوفي، بهرب خلالها النص من سيطرة الإرادة الواعية ما أمكنه ذلك، ويتمرد على سلطة العقل وثوابته، فى سعى حثيث إلى أن يتغذى بموارد أكثر ثراءً وغناءً من هذه الإرادة وهذا العقل.

ولهذا، فإننى أمتنع، عامداً متعمداً، أثناء الشروع فى كتابة العمل الروائي، عن وضع أية خطة مسبقة للعمل، أو خارطة لحركة الأحداث والشخصيات، حتى فى حدّها الأدنى، أو خطوطها العريضة، مكتفياً بيهيمص النور الصغير الذى تبدأ به فكرة الرواية، واضعاً نفسى بشكل كامل تحت تصرف شخصيات الرواية، منتظراً ما تنفتح به اللحظة من إمكانات تعبيرية ومانمضى به الأحداث فى تدفقها وجريانها العفوى وماتريد الشخصيات – تلك المجلوبة من أبخرة الحلم – أن تفعله أو تقرله، فى محاولة جادة للحد من نفوذ الإرادة الواعية وما لديها من قصدية وغائية قد تفسد الحركة الحرة للأحداث والشخصيات.

فغايتهى هى أن تأتى كلمات النص، جديدة، طازجة، طالعة.. من وهج اللحظة الإبداعية ذاتها، وأن تأتى الحوار على أفواه الشخصيات دون تدبير سابق وتدوير. فى عقل الكاتب، وأن تأتى العبارات التى تصف الأحداث

والمواقف وتكشف عالم المشاعر والأحاسيس صادقة نقية كالماء الذى ينبجس طبيعياً من التنايب، وإلا لماذا نسمى الإبداع إبداعاً؟

أنسى أثناء لحظة الكتابة تقنيات السرد الروائى، وأنسى كل ما تعلمته عن أصول الكتابة الروائية، وأنسى كل ما وعته الذاكرة من تعليمات أساتذة هذا الفن نقاداً ومبدعين، وأمنح نفسى كاملة لتلك اللحظة وما تقوله من تعليمات. أنسى أيضاً أن لى أفكاراً تلح على ذهنى يجب أن أضعها على ألسنة أبطال الرواية، وأنسى أننى سأأخذ النص مناسبة للحديث عن معتقداتى فى الحياة، ويقتضى هدفى الأول والأخير، أن أعيش عالم الرواية، أنمثله، أجتهد فى أن أصبح واحداً من هؤلاء الناس الذين يعيشون هناك وأخرج من نفسى، لألتقى بهم، وأكون رفيقاً لهم، جاعلاً معتقداتهم المتناقضة المتضاربة جميعها، معتقداتى، وأفكارهم مهما كان شذوذاً وغريباً أفكارى، أنألم لآلامهم، وأفرح لأفراسهم، وأحس بمتعة الحب عندما يجون، ولوعة البين، والفراق عندما يفارقون أحبابهم، وأجد فى دخول هذه الحالة متعة حسية وروحية. ولكننى بعد أن قلت هذا الكلام، أقول أيضاً إن ما أعنيه هنا يختلف كثيراً عن فكرة أن الكتابة الروائية، استرخاء وانتظار لحالة الوحي والإلهام، كما يفعل الوسطاء الروحيون.. إنها كدح، وعناء، ومثابرة، واستعداد بدنى ونفسى لدخول هذه الحالة التى يسبقها تحضير وتحصيل وتجارب وخبرات وثقافة.

لم أتمود أن أجهد نفسى بالبحث عما يجب أن أقوله، ولا كيف سأقوله، لأن كل ذلك أنصوره سياتى بطريقة عفوية طبيعية لحظة أن أضع نفسى رهن إشارة عالم الرواية، وأضع لإرادتى تحت إرادة شخصياتها مندمجاً فى أجوائها ومناخها. ما يعنى هو أن أكون مخلصاً وأنا أحاول الإجابة عن هذه الأسئلة الخالدة التى عانى حرقها كل كاتب فى كل عصر وأرض، وهى:

ما الصدق الفنى؟ ما الحقيقة فى الفن؟ ما النزاهة فى تناول الأحداث وتصوير الشخصيات؟ ما الأمانة فى نقل المشاعر والأحاسيس؟ وكيف أكتب كتابة أصيلة بعيدة عن الأمراض المزمنة للكتابة غير العفوية وهى الافتعال، والتقليد، والتكرار. وهو ما يقتضى أن أنسى كل ما قرأت وأنسى كل ما كتبت من قبل، وأبدأ كتابة مشروعى الإبداعى الجديد وكأننى أأدشن عصراً جديداً للكتابة.

ليس معنى ذلك بطبيعة الحال أن العمل الروائى الذى سأكتبه لا يحمل وجهة نظر وفلسفة الكاتب، وأننى عندما أصدر أمراً بإيرادتى الواعية لإرادتى الواعية بأن أنسى كل معتقداتى وأنسى كل آرائى فى الفن والناس والحياة، بأن هذه الآراء وهذه المعتقدات قد سقطت فى الثقب الأسود للنسيان، وأن القضايا التى أجهدت نفسى فى عدم إقحامها على أحداث الرواية ستغيب نهائياً عن عالم الرواية. جميع هذه الأشياء ستجد متنفساً وطريقاً لتلوين هذه الأحداث، لتقول إن وراء هذه الكتابة كاتباً، كما هو الحال مع كل عمل أدبى، ولن يكون صعباً على القارئ أن يبحث عن الأفكار التى نفذت من قلب الكاتب وعقله إلى عمله، بما فى ذلك تميزاته وولائه الخاصة، ولكن بأسلوب غير أسلوب العسف الذى تريده الإرادة الواعية، وبطريقة الفن الذى يقوم بعملية تقطير للمادة التى يستمدّها من واقع الحياة ويستخدمها فى إنتاجه الفنى، يحدث ذلك مع الأحداث والشخصيات كما يحدث مع العقائد والأفكار.

وأستطيع وأنا أنظر بعين القارئ، وبعد أن تنتهى مهمتى منها بوصفى كاتباً، إلى مجمل أعمالى القصصية والمسرحية والروائية فأجد أن بعض القضايا التى شغلت تفكيرى وأتكرت على نفسى إقحامها على الأعمال الإبداعية، قد تسلت إليها من خلف الإرادة الواعية، وربت الأحداث ودخلت قلوب وعقول أبطال هذه

الأعمال، وسأجد أن أكثر هذه القضايا إلحاحاً على أعمالي، بحيث لا يكاد ينبج منها أى عمل، هي قضية الصراع بين الموروث والمكتسب، وبين القديم والجديد، وبين المحافظة والتجديد، وبين التقليد والحدثة، في نفوس الناس وفي ضمير المجتمع.

الكتاب، مهما خلق به الخيال ومهما استدعى عالم الحلم والأسطورة ومهما ادعى لنفسه علاقة وثيقة بكائنات وادى عبقر، فهو ابن بيئته ومجتمعهم وعصره، وعمله الإبداعي مهما كان غارقاً في عالم الخيال والفانتازيا، فهو ابن شرطه الإنساني والزمني والمكاني.

ولقد عشت كغيري من أبناء جيلي، وأبناء مجتمعي، مرحلة مفصلية في تاريخ مجتمعتنا، ولعلها مرحلة مفصلية في تاريخ مجتمعات كثيرة عاشت مراحل التحول السريع وتزاحمت منجزات العلم التي كانت نتاج قرن كامل من الزمان، تطرق بابها في وقت واحد، وكان لقرية تقع على حافة الصحراء الكبرى، كنت شاهداً على حياة أهلها وهم يستخدمون وسائل الإنتاج والمعيشة في مجتمع بدوي رعوى شبه زراعي، حرقوا الأرض كما فعلوا منذ آلاف الأعوام بالبهائم ومحارث الخشب، ورفعوا الماء من الآبار كما فعلوا منذ آلاف الأعوام بالدلاء التي تجرها الأبقار، يثرون بيوتهم بالزيت والقنديل، ويطهون طعامهم فوق مواقد الخشب، يستخدمون الإبل وسائل نقل وشحن، ثم شاهدت ما حدث من انقلاب بعد ذلك، عندما تحول القنديل إلى كهرباء والجمال إلى أحدث أنواع السيارات، والخيمة إلى شقة في عمارة مجهزة بمساعد الكهرباء، وتتابعت الأحداث كما يحدث على مسارح الألعاب السحرية، فدخلت إلى بيوت قريتنا أجهزة المذياع وآلات التسجيل والتصوير وطلح الغلال، ثم جاء التلفاز والفيديو والهواتف الفضائية الواحدة بعد الأخرى، وإلى آخره مما صرنا نراه من زحف لآخر منتجات العصر مثل الكومبيوتر وشبكات الإنترنت، وانقرض أو كاد ينقرض نظام حياة وعمل وإنتاج ساد مجتمعتنا لآلاف الأعوام. كنت شاهداً على ذلك كله، وشاهدنا على ما أحدثه ذلك من أثر على سلوكيات الناس ونفسياتهم، ولا أحتاج لأن أذهب بعيداً، لأن الأمر لا يقتضي سوى نظرة فاحصة إلى ذاتي، لأرى انمكاسات ذلك كله وقد انطبقت على صفحات القلب والعقل والروح.

هذه القضية أرض خصبة للصراع، والصراع غذاء ضروري للإبداع، وأنا هنا أكتب عن شيء عشته مع الناس، وأجد حالة من التوحد بيني وبينهم، وأشعر بإحساس مريح لأنني عندما أكتب عن الناس فأنا أيضاً أكتب عن نفسي، وعندما أتحدث بأصوات مختلفة، أدرك تماماً أن كل هذه الأصوات المختلفة المتباينة المتضاربة المتنافرة المتصارعة الماسكة بأعناق بعضها بعضاً إنما هي صوتي.

قضية أخرى من قضايا الصراع حفلت بها أعمالي الإبداعية، والروائية منها بشكل خاص، هي قضية الفرد في مواجهة الأوامر والنواهي التي تأتي من المجتمع، والانتهاك الدائم لهذا الهامش الصغير الذي تبقى له، ليس فقط كفاحه من أجل حماية هذا الهامش وصيافته والدفاع عنه، ولكن ضعف وهشاشة وانكسار هذا الفرد في مواجهة شراسة المجتمعات التي تقدر صبايا الأسلاف الموتى، خاصة في المجتمعات القبلية - مثل مجتمعتنا العربية - التي مازالت تؤمن بضرورة أن يخضع كل أفراد القبيلة لطواطمها، ومن خرج عليها فقد حلت عليه اللعنة.

الشأن الاجتماعي يقع في خاتمة المتغيرات التي يتعامل معها الفن، ولكن هناك الثوابت أيضاً، تلك التي تمنح هذا الفن قدرته على مخاطبة أزمنة وأمكنة متعددة وأجيال من البشر مختلفة ومتباعدة، وتجعله يعيش بعد انتهاء عمر منشئه، وهذه الثوابت لا بد أن يكون لها حضورها في كل عمل إبداعي جدير بأن يحمل هذا

الاسم، ويستبقى القضايا الوجودية التي فجرت تلك الأسلحة الخالدة في أذهان المبدعين الكبار، تطرح نفسها على أعمال إبداعية جديدة، عن جدوى الحياة وعيشية الموت، وغشامة الأقدار. ليس شرطاً أن يكون تناول بالطريقة ذاتها التي عالجتها بها الأساطير والملاحم الشعبية والشعرية القديمة - أو كما فعلت المأسى الإغريقية عندما وضعت الإنسان في مواجهة قوة غيبية غاشمة، فالحياة قد تبدو عبثية حيناً، ودرامية حيناً آخر حتى في روتينها اليومي الشافه ودورتها المكررة المألوفة التي تصبينا بالضرر وأمراض الروح، ولعل أبرز هذه القضايا الوجودية التي وجدت لها صدى في أغلب أعمالى هى قضية الغربة بمختلف أنواعها، المكانية والنفسية والاجتماعية والروحية، ربما نتيجة لأن عدداً كبيراً من أبطال هذه الأعمال مثقفون، يحملون وعيهم الشقى، ويعانون غربتهم، لا فقط بين أهلهم وفوق تراب بلادهم، ولكنهم يعانون غربتهم داخل جلودهم أنفسهم.

أجد في أعمالى الأدبية هذه القضايا وقضايا أخرى، أشار إليها نقاد وباحثون تناولوا هذه الأعمال بالدراسة، وأحاول أن أستخدم مدخلا نفسياً، لكى لا أقول روحياً، للتنفذ إلى هذه القضايا وهى تتمثل في أغوار النفس البشرية. فمنذ بداياتى الأولى كان يستهوينى التعامل مع العوالم الداخلية للشخصية، وأجد فيها مادة لا أجدى في العالم الخارجى، ولعلنى أحاول هنا - كما فعل كتاب غيرى - أن أجد وسيلة أنقى بها المقارنة المستحيلة بين الكلمة المكتوبة ووسائل التعبير ذات التقنيات الحديثة، مثل السينما والتلفزة التى صارت قادرة، بأكثر مما يستطيع أى كاتب، على تقديم وصف خارجى بالصوت والصورة والألوان، تسقط أمامه أية منافعة، فوجدت أن استبطان النفوس والبحث عن أسرارها يمدنى بمادة أكثر مما أجد فى مظاهر الحياة الخارجية، دون أن يعنى ذلك أننى أهمل التصوير الخارجى إعمالاً كاملاً، فأستعمله بالصورة التى تخدم المصدق الفنى للعمل الإبداعى.

أعامل مع الواقع تعاملًا حذراً، وطالما أننى لا أستطيع استيعابه وترجيله، فلأبحث عن وسيلة أخرى تعيننى على التعامل معه غير النقل والترجيل ومن هنا أدركت لماذا كانت أعمال إبداعية كثيرة وعظيمة لا تكتفى به، ولا تستغنى عنه فى الوقت ذاته. واهتديت شخصياً إلى طريقتى الخاصة فى البحث عما فوق الواقع وحول الواقع لتقديم مشهد روائى أو قصصى أكثر ثراء وعمقا وتعبيراً عن جوهر الحياة مما يعطيه الالتزام بالواقع، فالحياة ليست فقط ما نرى وما نسمع، ولكن هناك أكثر من ذلك الذى نراه ونسمعه، وهو الذى أحاول أن أهتدى إليه بوسائل الإبداع الفنى.

فنون الإبداع الأدبى، الرواية ليست استثناء، هى فى جوهرها تعامل مع اللغة. وإذا كانت أداة الرسام هى الفرشة والألوان، فالكاتب أدواته القلم والمفردة اللغوية، وإذا لم يحسن استخدام هذه المفردة، فسد المعنى وانتهى الأدب. ومعنى ذلك أن ينتقى هذه المفردة وينتقى الجيرة التى تأنس لها، ويشحنها بعد ذلك بتلك الطاقة الإبداعية، الروحية، التى تخيل نثر الحياة ورويتها إلى ألقى وتوهج وفرح. والرواية، باعتبارها تعامل مع تفاصيل الحياة فى أكثر أشكالها روائية، تحتاج أكثر من غيرها إلى شحنها بهذه الطاقة، وفى سبيل هذه الغاية استمنت بروح الشعر من أجل إضافة هذا الزخم إلى طرائق سردى الروائى وتقنياته، فالشعر ليس مجرد شكل أدبى أتقنه العرب، ولكنه كان معطى وملمحاً من ملامح النفس العربية، إنه حالة من حالات التجلى لخصائص العرب المعنوية والروحية. ولذلك، رأيت أنها يمكن أن تكون إضافة للرواية، بشكلها الحديث، المستعار من ثقافات غربية، أن أشحن هذا الشكل الأدبى بالطاقة الشعرية التى تمنحه لونا عربياً ونكهة عربية، تلك الطاقة التى تسرى فى المتن الروائى دون أن تعرقل الأحداث ونموها أو تفسد متعة التعامل مع التفاصيل.

هأنذا أجد نفسى متورطا فى الحديث عن تقنيات استخدمتها وأفكار ظهرت فى قصصى ورواياتى، مدعيا أننى ألقيتها خلف ظهري حين شرعت فى كتابة الرواية، وبمثل ما يحدث فى حياة البشر، فإن كل شئ يخرج من الوعى، إنما يذهب إلى ذلك المستودع الكبير الحافل بكل ما ألقينا به بعيدا من أشياء مهمة، بل يحمل ميراث أسلاف يرحلون فى زمن وعصور لم نعيشها، ولكن عاشتها أجيال أورتتنا شيئا من معاناتها وعذاباتها وطموحاتها وأحلامها التى لم تتحقق.

وما يفعله الفن، بطريقته المراوغة، هو السعى إلى إخراج ذلك الذى دخل المستودع الكبير، مدفونا فى أعماق العقل الباطن، وإعادةه إلى الحياة، ووضعه فى مستوى الوعى والإدراك من جديد.



ما الكتابة عندي ؟

إدوار الخراط

ما كنه ومعنى الكتابة عندي ؟ أتصور، في حقيقة الأمر، أن الكتابة عندي تستقطب الهموم العامة وتقطرها وتركزها. هذه الهموم العامة منعكسة أو متبلورة فيها. ليست الكتابة عندي منفصلة، مهما كان موقعها يبدو بعيداً في الزمان أو المكان، عن الهموم المعيشية. لكنها أيضاً لاستغفرها هذه الهموم اليومية، لانتظر في هذه الهموم اليومية إلى جانبها العرضى أو الزائل بل نحاول أن نضمن في اليومى ما هو قادر على شحذ الزمن أو العابر، ما هو يطمح إلى أن يبقى، أستخلص لنفسى من ذلك قدرًا من الدوام والخلود، مهما بدا ذلك كأنه سراب.

لماذا الإصرار على أن ما أكتب هو «نصوص أدبية». أليس هذا تضييقاً وتحديداً وحصرًا لها في نطاق هامشي بعيد عن الأجناس المعروفة المكرمة ؟

بالعكس تمامًا. يمكن أن أسميه إنساحًا للمدى، وتحررًا من القيود المسبقة. ليست هذه النصوص قصصًا قصيرة بالمعنى التقليدي لهذه القصص، وهى لاتخضع لقواعد مسبقة أو مأخوذة من نماذج معينة، كما أنها فى الوقت نفسه تحرر من مواضع الجنس الأدبي التقليدي كالرواية مثلاً، هى تحرر من هذه القيود بمعنى أنها تأخذ من القصة القصيرة ومن الرواية ومن الشعر، من الكتابة الشعبية، ومن التوثيق أيضاً ومن التحليق: بمعنى أنها تطمح إلى تجاوز قيود الأجناس الأدبية وإلى الامتداد عبرها وإلى اختراق حدودها. ومن ثم، فليس هناك تضييق ولا تحديد. بالعكس، أتصور أن هناك قدرًا من الحرية والاقتحام والمغامرة قد لا يتوفر في الأجناس الأدبية التقليدية.

هل هو الوبع بتقديم شيء جديد مغاير لما يكتبه الآخرون؟

ليست المسألة مرة أخرى ولما قصدنا متعمداً متدبراً بتقديم شيء جديد في ذاته، إنه شيء جديد فقط... المادة من ناحية وطريقة الكتابة، المضمون والصياغة، هي نفسها التي تخلق وتوجد هذا النوع من الكتابة. فإذا كان جديداً فليس ذلك ذنبى، ولا قصدى - وليس في هذا اعتذار لهذا النوع. بل فرح باللقيا، والاكتشاف أيضاً، الاكتشاف الذى فيه المفاجأة.

لماذا استغرقتُ فترات طويلة لكي أكتب رواية مثل (محطة السكة الحديد) أو (رامة والتنين)؟ أريد أن أقول: «لأننا المسائل يتجديد أكثر». هذا أيضاً نوع من الكتابة، أنا أسميته رواية، وقد يتجاوز المعنى التقليدى للرواية. فى الحقيقة هى فصول ليس فيها نمو الحكمة التقليدية كما فى الروايات، وإنما فيها نوع آخر من النمو، ليس للحكمة الدرامية بل للخبرة نفسها، وليس على نمط العقدة وحلها بل على نحو التعمق فى خبرة ما، واكتشاف مزيد من جوانبها عبر الزمن. طبعاً لم أمكث ثلاثين عاماً لا أعلم شيئاً، لا أكتب إلا «محطة السكة الحديد»، لكننى كل عدة سنوات أعود إلى نفس الخبرة لكى - كما قلت - أحاول أن أصوغ الخبرة من جديد بحيث تصبح هى نفسها وليست هى نفسها، وحتى الآن وقد فرغت من كتابتها مازالت تلح على، مازال عندي ما أتصور أنه إضافة إلى «محطة السكة الحديد».

يقال لى أحياناً إن هناك إسرافاً شديداً فى الوصف فيما أكتب، وعلى سبيل المثال، كما هو واضح، فى (محطة السكة الحديد).

لا. ليس فى هذا إسراف إلا إذا كان العمل الفنى نفسه شاهداً على تزايد ما، أو نافذة فى القول. أتصور وأطمح إلى أن تكون لكل كلمة مما أقوله ضرورة لا غنى عنها، لكل حرف، وكل شولة، وكل نقطة كما لو كانت حتمية، فليس هنا إذن مجال للإسراف، لأن حذف كلمة واحدة قد يخل بالسياق كله.

يظل السؤال قائماً إن هناك إسرافاً فى الوصف وقدراً كبيراً من الغموض فيما أكتب، فمادام قصدت أن أقول من خلاله؟ مثلاً لم نفهم رواية (محطة السكة الحديد) عند بعض القراء.

ليس العمل الفنى متناً بحاجة إلى شروح ولا يمكن أن يكون، مالم يكتب بذاته فكأنه لا ضرورة له. ربما كانت أعمالى كلها تتطلب من قارئها مالم يعتده هذا القارئ، تتطلب منه مشاركة «فعالة» فى عملية الخلق نفسها. عملية القراءة، إذن، هى عملية الكتابة. الإمكانيات متعددة أمام القارئ. هذا ما يسمى بالغموض. وما أعتبره أنا فى غاية الوضوح. الإمكانيات مفتوحة ولا حدود لها، تستطيع أنت أيتها القارئ أن تعيد كتابة هذا النص فى حدود ما أمامك وهى حدود واسعة.

الإسراف فى الوصف؟

أعتقد أن هذا التعبير، إذا سمح لى، ناشئ من عادات سيئة، أتمم أيتها القراء قد اعتدتم، أو عودكم بعض كتابتنا على السطحية وعلى تناول الأمور تناولاً سهلاً، وأصبحتم لانكادون تريدون أن تبذلوا جهداً فى عملية الخلق التى تتطلب فى طبيعتها الإبداع.

المحلل هو ماذا يحدث لو أنك حذفت شيئاً من هذا النص، هذه العملية تحتاج إلى عملية نقدية ودراسة واسعة. يقينى - فيما أمل - أن كل كلمة حتمية وأن حذف كلمة واحدة قد يؤدى إلى الخلل فى عملية

الإيجاد الفنى، إذا صح التعبير . الإيجاد بمعنى إضافة وجود فنى حى وكامل، ليس انكاساً للوجود الخارجى ولكنه قادر على إضافة هذا الوجود الخارجى الذى نعايشه كل يوم، وعلى إكسابه براءة لها فقدت.. ما يسمى بالإسراف هو سعى لتخليق براءة أولية نلّم حدودها الاعتقاد اليومى مما يدعو إلى ضرورة توافر عامل التقصى والصدق فيه، والإلحاح عليه والتدقيق العميق، لأن الوجود لا يتم فقط بالإشارة العابرة، كما لا يتم بالاستقصاء الظاهرى فقط، وسوف أزعّم أنك إذا رجعت إلى ما سعى بالإسراف فى الوصف سوف تجد تراوفاً مستمراً بين الداخلى والخارجى ولا تجد اقتصاراً على السطح فقط، سوف تجد علاقات متعددة ومختلفة بين ما هو ظاهر وما هو باطن.

(ترايبها زعفران) لعلها كانت من أحسن النصوص التى كتبتها حظاً، فقد بدأت أفكر فيها فى فترة مبكرة (عام ١٩٦٣) وخططت لها خططاً مبدئية شديدة البدائية إن صح القول عبر سنوات مختلفة. هذه هى طريقتى فى الكتابة، ستجد هذه المعاشية عبر سنوات طويلة، وفى الوقت نفسه عندما أبدأ الكتابة أجد أمامى فجأة ملامح ومشاهد وصوراً وأحداثاً وأشياء لم تكن تخطر لى على بال، فيجتمع عنصر الإعداد والتخطيط والمعاشية الطويلة الحميمية مع ما يمكن أن أسميه انبعاث الآنية أو الانبعاثات الآنية من طبقة آنية من تحت الوعى أو فى اللاوعى. هذا التمازج أو الانصهار بين الصنوين هو الذى يكون طرق الكتابة اللامحدودة.

فى (ترايبها زعفران) جانب من السيرة الذاتية، ولكنها ليست كلها من أدب الاعترافات أو السير الذاتية. هل هو نوع من الهروب؟

طبعاً ليس هناك هروب، المسألة أبسط، فى (ترايبها زعفران) عناصر من السيرة الذاتية، محاور من السيرة الذاتية، قلت إن هناك ذكريات كأنها لم تقع قط، ما معنى هذه الذكرى، هى ذكرى شئ يمكن أن يكون قد وقع، معنى هذا أنها استكشاف لاحتمالات كانت قائمة ولم تتحقق أو تحققت جزئياً أو أضيف إلى ما تحقق منها جوانب - كان ينبغى فى تصور ما - أن توجد ولكنها لم توجد.

ذلك كله يتيح هذا القدر من الحرية فى التعامل مع مقومات السيرة الذاتية بحيث لا يقتصر العلاج على السرد التوثيقى لوقائع حدثت بالفعل، وبالتالي يحدث هذا النوع من التأريخ الشخصى المؤول هو الذى يتيح للعلاج الفنى أن يزدهر، إذا شئت، ازدهاراً تحكمه قوانين أخرى غير قوانين التأريخ الذاتى. القوانين التى تحكم العمل الفنى أكثر رحابة وأكثر مقدرة على إضافة لجوانب السيرة الذاتية لحياة الفنان بحيث لا تصبح مجرد ملكة الشخصى بل ملكاً للآخرين أيضاً، أى تصبح ساحة الحياة الشخصية مفتوحة أمام الآخر، بالحرية وبالقدرة على الخيال وتتجاوب الخبرات وتواصلها، فى الوقت نفسه.

لست أقصّر أننى معنى أو مطالب بكتابة تاريخى الشخصى البحث. أقصّر أن هذا ليس مهماً فى النهاية.. لكن العمل الفنى أسميه دائماً محاولة لاستكشاف المنطقة الغامضة التى تشترك فيها الذاتيات أو التى تقع بين الأنا والآخر فى الوقت نفسه، هذه منطقة خصبة بالإمكانات. هذه النقطة التى تردها وتسبها، هذه الخبرة الفنية. ليست النصوص الإسكندرانية، إذن، سرّاً للسيرة الذاتية وإن كانت تستفيد من عناصر فى السيرة الذاتية، لاشك فى هذا.

القوانين التى يزدهر بها العلاج الفنى، فيما أقصّر، هى الحرية.. الخيال.. المقدرة على استكشاف هذه المنطقة التى تقع أو التى تشترك فيها الذاتيات، معنى المقدرة على التواصل بين خبرتى وخبرة الآخر، المقدرة

على اكتشاف منطقة نشترك فيها أنت وأنا والآخر، ولا تقتصر على تجربة محددة يتكوين شخص واحد، تجربة ضيقة بالضرورة. إذن هذا يتيح للكاتب في نطاق العمل الفني أن التاريخ يصبح خبرة ذاتية، والتاريخ بالتجديد هو خبرة اجتماعية، بحيث تصبح الجماعة والفرد كيانا لا أقول واحداً بل مشتركاً على الأقل. قوانين العمل الفني صعب جداً تحديدها سلفاً والنظريات فيها لا تنتهي، لكن يحكمها أو يحددها في النهاية، فلنقل ليس ضيق أو تحدّد الخبرة الذاتية بل ما يتجاوز هذا في الوقت نفسه سعياً إلى إيجاد الشيء الذي لا يتحقق العمل الفني القصصى أو القولى إلا به وهو اللغة الخاصة. اللغة، كما لا أني أؤكد، سواء في العمل الفني أو النقدى، لا أقول عنصر أساسى بل أقول الأساس فى الخبرة الفنية. لا توجد خبرة فنية قولية إلا إذا كانت تلبس لغة متميزة خاصة.

هل فى الكتابة عندى معنى الخلاص؟

أنصوّر أن معرفة الخلاص هذه نعمة مشكوك فيها، يعنى هى نعمة مختلطة المعالم والأشياء، القديس يعرف الخلاص والصوفى يعرف الخلاص وأيضاً الإيديولوجى الضيق الأفق يتصور أنه يعرف الخلاص.

بالنسبة إلى أنصوّر أن الخلاص، دائماً، موضع سؤال، وأنه ليس شيئاً ملقى به على قارعة الطريق، ولا سهل المثال، ولا يمكن الوصول إليه هكذا، حتى ولو كان هبة من الله، بل إن الطريق إلى الخلاص، وأيضاً الطريق إلى الجلجلة، وأنه محفوف بالأهوال، ومهدد فى كل لحظة باليأس .. وإذن، بهذا المعنى العام، يمكن أن نقول إن معرفة الخلاص معرفة معقدة، وليست ملقاة ومأخوذة مأخذاً مسلماً به من البداية، وأنها شئ صعب، وأنصوّر أن السعى إليه، هو نفسه، مجرد معنى من معانى الخلاص، مجرد السعى وبمجرد الطلب وليس الوصول، فيه هذا المعنى من معانى الخلاص.

مادام السعى صادقاً ولايكف ولايسقط فى شراك كثير مما يحيط به من كل جانب، مادام السعى يواصل هذا الطريق فلعل فيه معنى الخلاص الوحيد المتاح لنا، نحن البشر التمساء بمعنى من المعانى، والمجيدى بمعنى آخر من المعانى وفى الوقت نفسه.

أنا لا أتكلّم عن العقيدة، فلاحظ هذا، هذه مسألة دقيقة، أتكلّم عن الإحساس به ومعرفة، أنا لم أطرح يقينيته أو انعدام يقينيته موضوعاً للكلام قط.. إنما أتكلّم من الإحساس به والسعى إليه، ولهذا لم أقل إن الخلاص مستحيل، وإنما قلت ما أعرف أنه تعبير يحمل هذا المعنى، معنى الجانب العقيدى ليس مطروحاً وإنما جانب المعاناة هو المطروح، والحس بالهدف هو المطروح.

ذلك كأنما يتبعث لى «إدوار» آخر هو نفسه أنا، فى الوقت نفسه، وإن كان يبدو الآن بعيداً وجميعاً جداً، أعنى ذلك «إدوار» فى الأريغينيات، لا يعرف نفسه إلا مسكوناً بهواجس الشعر وهواجس أخرى من إرهابات الشق غير المكتمل بالطبع — هل يكتمل العشق قط؟ — أراه وأعرفه وأحسه فى داخلى حتى الآن، ناضجاً، صغير القد جداً، فهل كان شاحباً قليلاً من كثرة العكوف على كتبه القليلة وكثرة قراءاته لكتب وروايات قديمة (قديمة منذ الأريغينيات فلعلها كانت تصدر فى العشرينيات) فى المكتبة البلدية التى لم يكن يكاد يفارقها، ذلك الذى ظل خافئاً ولكن عنيداً، يقين الشعر عنده — هو وحده، وحده — لم يتزعزع قط، بل اهتزت وتهافت كل اليقينيات الأخرى، بما فى ذلك يقين الدين، ويقين الحب ويقين الكتابة التى أراها تختلف شيئاً ما عن الشعر وإن كان يسرى فى شرايينها مسرى دم الحياة.

بطاقة شخصية

إسماعيل نهد إسماعيل

ليس تبعاً.. لكنه المعجز عن تحقيق فعل مكتمل، أو الإبقاء على ما أمكن من إنجاز فعل سابق.
الزمن .. هذا الامتداد الحتمي إلى أمام، والعمر محطات منسية، أو آيلة...، عدا شواهد متواترة كما تواتر
حبات حفنة رمل خلل كفى تتوق إلى أن تضبط اضطراب تأملها.
البيت .. مدى أحقية أن نطلق هذه التسمية - إذا كان السكن من السكينة - على أيما مكعب إسمتى
نحبس حالنا فيه كي نمارس ذاتنا منقطعين عن الآخر؟

مشارف مراهقة أولى. قرية عراقية جنوبية.. شط العرب على مرمى نظرك، حضور أو هيمنة.. فى وقت
اختزلت فيه عالمك... غرفة صغيرة من مطبخ بيت طينى يتصل بسطوح كل الجيران. الباب..بلا، والنافذة تنفتح
على حرش نخيل، الأقرب منها بسعف منقوش، وبما يدعو إلى التساؤل أن فحل النخيل ينبج فمائل ذكورا،
أما الفحل البشرى.. يا زمن الصبا ذاك.. الحياة بنكهتها الرومانسية. غرفتك التى هناك، إفريز نافذتها..
واحتفاظك بكنز فريد لم يألّفه - فى الجوار - سواك. كتاب (ألف ليلة وليلة) بمجلداته الأربعة. (كليلة
ودمنة). (كوخ العم توم)، (جين أير)، (بداية ونهاية)، (أنا حرة)، (شمس الغروب)، يضاف.. (رجوع الشيخ
إلى صباه).

سطح البيت. تواصله بسطوح أخرى، ولأن الأثني أكثر جرأة درجت ابنة الجيران على اغتنام ساعة ما
بعد الغداء حيث قيلولة الآخرين..

ولي أمرك - ولاتدري كيف - داهمك متلبسًا كتابًا بوجود فتاة . أقسمت له أنك لم.. واجهك ردّه:

- ما أدراني!

عز الغرفة بباب، وعزز الباب بقفيل، بعدما صادر كتبك تلك كافة. منذكرا إياك:

- عليك مدرستك!!

خسارتك مكتبتك تلك أو خلوتك بائنة الجيران.. الذى حَزَّ في الذاكرة مخلفًا طعم المرارة أنك فقدت خصوصيتك ممثلة بالمكان.

الغرفة الصغيرة. عزلتها عن العالم.. على صغره أيامها، قربها من السماء الصافية حد الشفافية أيامها، والتافذة المنفتحة على سبغ نخيل متوحش بقدر ما هو قريب لمس اليد.

بحسن نية أو بسوءها.. بعد زمن مديد عثرت على تسمية تناسب ما حدث إزاء خلوتك إياها.. وانتهاك البراءة.

حواء أو آدم.. حين أغوى واحدهما الآخر بأكل التفاحة المحرمة غمرهما وعيها بهما.. بما يحيطهما. ولأن المنع مدعاة تحجيد.. حرصت تزيد من اقتناء الكتب.. شرط أن تأمن عليها الأخ الأوسط لابنة الجيران.. مقارنة السن.

ولأن الكتب لا تخلو من فيروسات انتقلت عدوى القراءة لابن الجيران وابتتهم، لتزداد الأعراض حدة فتؤول رافد اقتناء لكتب مزيد.

بقدر إغفالها في الزمن الأبعد تصبح الذكرى - لدى محاولة استعادتها - أسيانة أكثر.

كانت السنوات توالى. كنت عرفت تتولى أمر نفسك رغم أنك لم تبلغ الثامنة عشرة بعد. كانت حمى الكتب أصابت آخرين. الفكرة تولدت لذاتها، الاقتناء فعل فردى لكن الملكية جماعية، يعزها حافظ الإعارة للمؤثمين من محيط المعارف. تعزها فكرة إصدار مجلة شهرية مخطوطة محدودة الصفحات، من نسخة واحدة، لاتخلو من رسوم منفذة، أو مشيئة بالصمغ، يصار إلى قراءتها يرفق ما بعده.

قصيدة أو أكثر. قصة قصيرة، حكم وأقوال مأثورة، خواطر، أخبار لاغنى عنها، مختارات أدبية فكرية محكمة بظرفها.

الفكرة تولدها لذاتها. ضرورة أن نلتزم على بعضنا، نلتقى، لتداول جوتونا ذاك، فكان أن اقترح أحدها.. مساحة أرض فضاء مشاع.. عملنا اليدوى الطوى. إقامة كوخ، بدا عصريا فى حينها.. الكوخ المكتبة. لتؤول باحته الخلفية ساحة لما جرت تسميته تجاوزا نادينا الرياضى، فى حين آثرنا تحويل باحته الأمامية مقهى..

ابنة الجيران - ضمن معطيات زمنك المוגل - لم تتوفر لها فرصة أن تراد أروقة قصر الثقافة ذاك.

لكن معطيات أخرى للزمن إياه خصصتك مقارنة بمن حولك. أنت كويتي الأب، وتصدى خالك لتشتبك لا يقطع صلة بقية الأهل فى الكويت.

كانوا اعتادوا تفقدك دوريا.

- عودتك.. متى؟

فيبادر خالك يردهم:

- بعد استكمال دراسته.

الدراسة.. أم اشتباك الوعي بعلاقات قيد التحقيق؟ .. تدرى أنك مشدود إلى الكويت من قلبك. إخوانك، أوتواك، غيرهم. وتدرى أنك مشدود بكلك حيث كنت، ولم تجرؤ على أن تكاشفهم:

- لعلى لن..

فى حين درجوا يؤكدون تفقدكم لك عبر سؤال يكررونه عليك:

- ما الذى تحتاجه منا؟

- الأعداد الأخيرة لمجلة «المصور»

خمسنيات القرن. ثورة يوليو. رياح التغير القومى. الجرع الغربى.

- احتياجات أخرى؟

- مجلة «آخر ساعة»

الزعامة العراقية وقتها أعلنت حرباً وقطعة إعلامية على كل ما هو عربى مصرى، بينما بقيت حال الكويت..

- ماذا أيضا؟

- أى مطبوع مصرى!

ارتباطك العالمى ذاك منحك تميزاً. صار العديد يستقى أخباراً مؤكدة من مطبوعات مهيرة إليك.

- عليك مراعاة الحذر!

رياح التغير تعصف بأشد. «هنا القاهرة» «صوت العرب». الوحدة المصرية السورية، وفى المقابل: «هنا العرب».. «حلف بغداد».

.. الحذر!!

- أنا بحاجة إلى مزياع أكبر!

قناة السويس. التأميم. العدوان الثلاثى.

- كنا حذرك!

العسكر وقد اعتقلوك مرة أولى بتهمة قيادة مظاهرة تهتف بسقوط نوري السعيد..

- عاش جمال عبدالناصر!

الساحة العراقية. اعتمادها. القوى الوطنية. العسكر وقد عرفوا انفرادوا بالسلطة بعد ثورة تموز .. حلم التآلف العربي سرعان ما تبدد. القطيعة تتكرر بأشد. وها هي الكويت عرضة للإلحاق بصفتها قضاء إدارياً. عبدالناصر تصدى دفاعاً بجيش عربي، ومن جانبك تصديت بقصيدة نشرت في صحيفة لبنانية. «الحضارة» هجوت بها حاكماً محدداً.

الأحداث. تواليها. مقتل ذلك الحاكم. العراق والكويت يوقعان صك اعترافهما بهما. عودة المياه.. وفي أول لقاء لك بأحد إخوانك بعد إطلاق سراحك من السجن ..

- تهجروهم وأنت في عقر دارهم!

قالها أخوك مداعباً. حذقت فيه مندهشاً. أوضح:

- كونك من أم عراقية لا ينفي عنك صفتك... «كويتي».

لم يزالك اندهاشك، إن لم يتأكد غضبك محاصراً.

- لعله يجدر بك أن تلتحق بنا في الكويت!

قال لك.

- لعلني لن..

قلت له، مما دعاه يلوذ بصمته .

حيرتك أمرك. غضبك المحاصر يتأكد أكثر فأكثر عبر كل حالة اعتقال تعرضت لها.. «قومي شوافي»..

«فوضوي».. «شيوحي خطري».

عصف الأحداث. توالي الانقلابات، وما من سنة تمر..

«ترانا.. كيف؟!»

كوخ الثقافة ذاك كُعم بالشمع الأحمر، قبل أن يصار إلى تسويته بالأرض. الأصدقاء.. شركاء المشروع.. أيلدى سباً. مضايقة. ملاحقة. سجن أو مصادرة في الشارع أو من داخل البيت. أخبار منقطعة.. منقطعة..

«ترانا.. أين؟!»

قيل إن شر البلية..

تذكر أنك كنت في بغداد. ضرورة إنجاز أوراق رسمية. ليلتك الأولى. الفندق. حوالى الساعة الواحدة بعد منتصف الليل أيقظتك ماسورة. بنديقة رشاش.

- هيتك؟!

أتى لك تستجمع حواسك تذكر.. «ماذا؟!» خاصة أن باب غرفتك.. فلما استجمعت شتات حواسك كنت في مبنى مديرية أمن غربى دجلة..

- أنت من البصرة؟!

سألك ضابط مناوب. صوته لا يمت لما هو مألوف. بطلاقتك الشخصية في يده، وقبل أن تتوفر لك فرصة الإجابة عاجلك سؤال مشيع اتهاماً:

.. ما الذى تفعله هنا؟!

لحظتها دار في ذهنك سؤال:

«هل أنا بحاجة إلى أوراق رسمية ذات صلة؟».

كان أحد إخوانك أغضبك:

.. كرتك من أم عراقية لا ينفى..

وحين سألك أخوك ليّاه بعد وصولك الكويت.

.. كم ستبقى معنا فى هذه الزيارة؟

كان ذلك فى يونيو عام ١٩٦٦، أجبته مقتضباً:

.. ليست زيارة.

يا أيها الوطن المضرج بالصحاب!

لعلك ظننت أن ما عشته هناك هو زمن الأهوال، وأن قوادم الأيام لزاء من بقى من الصحاب.. هناك..

.. ليس تعباً، لكنه قبض شتات، عصر شتات، وكل من عاصرت، أو صاحبت، أو أحببت غالبه الشتات.

.. ليالك!

يحذر إخوانك، أو تتنبه تخذر نفسك. شعور الأمان وهذه الحرية النسبية حيث حللت، غير أن الأمور إذا ما..

وصيدك كتاب واحد مطبوع «مجموعة قصص» وأعمال مخطوطة متواترة. وصيدك - فى الوقت ذاته - طموح يحده مشروع.. أن تؤكد إمكان البدء من صفر جديد.

تسقط أسماء من يتعاطى الثقافة كتابة. جهد توطيد أواصر صحبة. قراءات مشتركة، ولا بأس أن يكون اللقاء فى مقهى مفتوح على ناصية شارع «فهد السالم». أشهر معدودة لبدئك مشروعك..

.. أمن دولة!

كاشفك أحد الأصحاب من متعاطى الثقافة، بعدما وعدك:

.. هو لقاء أخيراً!

الآخرون - بدورهم - انفضوا من عندك. وحذك والمقهى..

أفصحت عن استغرابك لأحد أقربائك من متنفذى أمن دولة.

.. لم أسأله من أى طرف!!

أجابت:

- تلك هي الحال مع الكويتيين.

لم يزالك استغرابك. أضاف:

- ليس في الكويت سجين سياسى.

أبقيت على القليل من استغرابك. أضاف:

- كل الذين تلتقيهم في مقهاك من جنسيات عربية.

ما دار في بالك تعقب. تابع:

- الكتاب الكويتيون لهم رابطتهم.

وئى متسائلا:

- لم لا تذهب هناك؟

وجدت نفسك تدلى:

- سبق لى أن ذهبت.

شجعت:

- دأوم على الذهاب!

لم يجد رغبة فى أن تقول له:

- ليس من لغة مشتركة.

غربة المكان، غربة العلاقات، غربة الانتماء، ليرجم ذلك بكتابات غرابية لا تصلح للنشر، أضغاث أم كوايس.. ليحل كابوس يونيو ١٩٦٧ فتعيش غربة يقينياتك.

النسيان أمر غير مفروغ منه، وما حدث ليس هزيمة لأنظمة شمولية أو محدودة.. حسب، لكنها مراجعة ذات تتمثل فى مدى أحقيتك أن يكون لك - بصفتك أمة تتنكب قوميتها - مكانك الحضارى تحت الشمس، فى ظرف سرعان ما عادت فيه جيوشك إلى دورها المرصود أساساً، حارساً لأنظمتها تجاه ناسها، أو مستعدية حدودها عليها.

يقينياتك بما كانت عليه. وتعاطى الفعل السياسى - على ما يبدو - مغاير لاحترافه، فدخولك السجن - فيما مضى - تحت بند مسميات حزبية لايلغى عجزك عن محاكمة النتائج بأسبابها.

قبل ٦٧ .. اقترح بورية انتهاز الأمر الواقع فانهمناه بالعمالة، وبعد ٦٧.. تبنى السادات «الأرض مقابل السلام» فرأينا أنه خائن.

شعاراتك بما آلت إليه.. المطالبة أو السؤال.. حالة نسبية، تراك لزاء عودة وعى أم لإزماع نفى له؟

المكان - حيث أنت - خال من سجناء الرأى. ويصرف النظر عن انتفاء أحزاب سياسية معلنة أو نصف.. فإن مساحة حرية الكتابة.. لتبدي حيرتك ممثلة: «عن ماذا تكتب؟» .. وكيف؟!.

الكتاب الكويتيون، عامة، عاشوا هموماً ذاتية أو اجتماعية، فوجدوا ضالة التعبير.. ماذا عنك أنت؟
تألفك المكان أشبه بضيافة كافور الإخشيدي للمنتبى.. فهل تبدأ كتابتك.. «عيد بأية حال...؟»
هناك أو هنا.. أنت نبتة جذور من غير تربة، انقطاع في الذات، وكلما ارتددت على ذاتك وجدتك
تخاورها بلسان عربي.. «تراه المكان اللغة؟»

اشتباكك حيرتك حد القنوط. أثرت اعتزال الكتابة، ولأنك صبرت عدوانياً بطبيعتك اعتزلت صيغتك
العالمية، متخذاً قرارك بارتداد أرجاء المكان اللغة وحيداً، إلا من هدف غامض.. «استقرار غير مسبق»
وصلت المغرب، جلّستها، طلفت مساحات تونس، أقمت ردياً في مصر، سوريا، لبنان، الأردن، الخليج،
لتدخل العراق كما لو أنك تكتشفه من جديد.

ثلاث سنوات، عدت بعدها إلى الكويت مشكناً بالأصدقاء الصعاليك ممن توطنتهم، وقد وجدت حالهم
حالك، مع فارق الضريبة التي يدفعونها لقاء ارتكابهم كتاباتهم.
احتراف الكتابة من عدم، لولا أنها - أبيت أم كابرت - قدرك.. حيث لامناص. الحنين، مكابדתه، إنما
.. كيف...؟ وعن ماذا تكتب؟

وهو يشرب حرب وطنه «إسبانيا» أكد بيكاسو دفعه معاناته في لوحة جدارية .. الجرنيكا.
سريالية واقع المكان اللغة خاصتك، باتساع أرجائه. غرابيته. عيشته. كابوسيته.
هل هو نوارد خواطر مع رسام إسباني يقترب في فرنسا...؟ أم أن الأندلس وقد نزعَتْ صفتها...؟
كانت فكرتك سكتك.. أن تبدأ تناوش أطراف لوحة جدارية تنتظم خارطة أرجاء غرابية بقدر ما هي
عربية.

حضرتك خبرة معاشتك العراق - الأحداث - كما عهدتها - باقية تعصف هناك.
عدت لأوراق مخطوطة لديك. تنكرها أم تتنكر لها؟ .. يبقى أن تنفى نفسك منها. تتركها تتحدث عنها.
تغيب دور الملحن العارف.

لدى قراءته لها مكتوبة باليد ارتأى صلاح عبدالصبور أن يعرف بها، ورغب عبدالرحمن الأنبؤى في أن
يترك بصمة على غلافها الذي صممه عزة فهمي، ليصرَّ عبدالوهاب البياتي يدي تركية.
(كانت السماء زرقاء) ومصادقة أن يجيء الاحتفاء معززا بثلاثة من الشعراء. الفرحة في مهدها. كتابك
لم يقرأ في بلدك الأساس، وإن قرئ في حالات استثنائية..
«لم لا تكتب ما يفهم!!»

بلدانك الأخرى .. أين؟.. اليأس أو التسليم ! كتابك الثاني صودر من الكويت: «الإساءة إلى نظام
حكم جبار شقيق».

أحداث الكتاب تدور داخل سجن واحد، ماذا عن عشرات السجون في عشرات الوطن المترامي؟
كتاب ثالث، رابع.. اليأس أو التسليم.. في منتصف السبعينيات كتب «رجاء النقاش» في مجلة
«الآداب» اللبنانية ما معناه:

«أتوقع لهذا الكاتب أن يُقرأ بالشكل المطلوب بعد عشر سنوات».

الرقابات العربية قرأتك بالشكل المطلوب، ومن بين عشرة بلدان غامر الناشر اللبناني صدر لها كتبك، لم تجر المصادرة في أكثر من سبعة.

الأنظمة التقدمية قبل غيرها، وعلى الرغم من كونك تجهل ما هو عسكري، إلا أن الأنظمة العسكرية ناصبتك.. في وقت لم يدر بخلدك أن تناصبها لذاتها.

وجدت حالك مضطراً تعيد نظرك في كتاباتك. مسالة أو مساومة .. أن تمنع كتبك من هذا البلد أو ذلك لئلا تمنع، أما أن تمنع عبور حدود وطنك هذا إلى وطنك ذاك..

لتكتشف .. في مسار الانقلابات - أن الأنظمة، وهي تنزع جلودها لتستبدل به آخر، لا تتردد تسمح للممنوع وتمنع المسموح..

لم يتبادر إلى ذهنك أنها رياح تغير، وتبادر إلى كتبك أن تسرب بعضها، ليجري تداولها بين أيدي صعايلك من جنسك.

«نحن نقرأ لبعضنا».

كنت جهدت تلاحق أطراف لوحتك الخرافية، اكتفيت بأن تكتب عن العراق لتناوش فلسطين، لبنان، مصر، سوريا، الأردن، خليج، في البال - كما في الأوراق - أن تتابع أبعد أو أقرب..

في بلدك نفوا عنك صفتك: كاتب كويتي، وفي حالات المسألة قالوا عنك: «يخلق خارج السرب». وعندما أزمعت - في وقت متقدم - أن تأتلف برابطة أدبائك، وإجهك قلق مضمهر من طرف الباقين، فطردت نفسك عنهم طوعا.

في بلدانك الأخرى تنكّر لك الكتاب الرسميون:

«يدس أنفه فيما لا ينيه».

في الاتحادات، أو المؤتمرات، أو الوفود، أو المناسبات شتأها.. من هامش اللوحة الغرابية.

تدري أن الانتشار بمعنى الاعتراف يعني تمييز الإبداع، وتدري أن التمييز يقتضى خصوصية المكان والجهود والوجه..

توقك المستحيل للعمل على أطراف جداريتك في الضد من هذا كله، وفي الضد من نهج حياة ارتضيتها.

يبقى التحقق بمكثا وسط صفوة الصعايلك من الكتاب، ويبقى أن كل ما سبق وكتب في أوراقك هذه يمكن الاستغناء عنه..

الأنثى والرواية والتاريخ

إقبال بركة

منذ اللحظات الأولى للوعى بالحياة تشعر الأنثى المسلمة أنها حالة خاصة. يبدأ إحساسها المبكر بالوجود مع سقوط قطرات الطمث الأولى التي عادة يصحبها إحساس عميق بالخجل ورغبة قوية في الاختفاء. وعلى الرغم من احتفاء الإناث الأخريات الأكثر دراية بالحياة والكبر سنا بهذا الحدث، وتأكيد أنها أصبحت الآن في عداد البالغات، إلا أن ذلك يكون تدشيناً واحتفاء بأول خطواتها داخل السجن الأنثوي.

إن البلوغ عند الذكر يعنى بدء تخطيمه للقشرة الاجتماعية الرقيقة التي كانت تغلفه بها الأسرة. إنه يعنى بالنسبة إليه أنه قد صار رجلاً، أى مواطناً من الدرجة الأولى، كامل الأهلية، قادراً على السير بمفرده فى مسالك الحياة ودرورها المعقدة، متطلعاً لممارسة حقوقه السياسية، متأهباً لتكوين خلية اجتماعية مستقلة يكون هو على رأسها ومحوها الرئيسى.

أما البلوغ عند الأنثى المسلمة، فهو بداية لنسج الشرنقة التي لابد أن تكتمل بخضوعها لرغبة الأهل فى الانزلال داخل منظومة اجتماعية متكاملة، لتأوى للأنثى كيئانا ولاوجوداً إلا فى إطار الزواج والإنجاب .

هذا الوضع شديد الخصوصية للأنثى الشرقية يؤهلها للتمرد المبكر على نوعها وعلى الأغلال التي تحيط بمعصمها وقدميها وعقنها ، على شكل أساور وخلاتيل وسلاسل من ذهب وفضة وخرز ملون وجواهر مزيفة وحقيقية.

والأثنى الشرقية تجد نفسها فى تناقض غربى، فهى مدفوعة دفعا إلى التنافس فى حلبة صراع تكون الغلبة فيه لمن يؤغل أعماق وأعماق داخل المستنقع الأثنوى المفروض... تنافس حول من هى الأكثر جمالا' والأكثر جذبا لعميون الذكور وإيقاظا لرغباتهم الحسية. ومطلوب من الأثنى فى جميع الحضارات الإنسانية - منذ بداية التاريخ البشرى وإلى يومنا هذا - أن تكون جميلة ورشيقة وناعمة وجذابة ومثيرة، تلك هى المقاييس المثالية التى وضعتها الذكور وأكدتها وسارعت إلى تطبيقها الإناث. ومن تخرج عن تلك الدائرة الجهنمية تجد أمامها اتهامها مسموما بالشذوذ والاسترجال، ومصبيرا محكما بالعنوسة.. أى بالفناء!

والويل لكل الويل لأية أثنى تحاول تمزيق الشرة والخروج إلى دائرة الضوء. إنها تجد نفسها عارية تماما، متهمه فى شرفها توجه إليها سهام الشك من كل اتجاه.

ولكى لاتواجه الكاتبة الشرقية ذلك الموقف، فقد لجأ أغلبهن إلى ارتداء مسوح الكتاب، احتفاظا بشرفتها فوق جسدها وعقلها، وتقادبا لسهام المترصين. ذلك ما فعلته الخساء وهى تبنى بنتها وأخيها، وما فعلته عائشة التيمورية فى أشعارها ورنائها لابنتها، ثم ما أقدمت عليه ملك حنفى ناصف فى أشعارها ومقالاتها وخطفها التى حاولت فيها أن تغير قليلا من نظرة المجتمع للأثنى.

المثير للدهشة أن آيا من أولئك النسوة لم تكن أكثر شجاعة من قاسم أمين، الكاتب المصرى الذى كرس كتاباته فى بداية القرن للمطالبة بحقوق المرأة. لقد مر قاسم بمرحلة الاقتناع بالواقع المحيط به فى نهاية القرن التاسع عشر والدفاع عنه فى كتابه (المصريون) الذى رد فيه على الدوق داركور الفرنسى، ثم تطورت نظره للأمور بمخالفته الفرنسيين فى بعثته الدراسية والمصريين التقدميين أمثال محمد حسين هيكل ولطفى السيد ومحمد عبده من تلاميذ جمال الدين الأفغانى. خلع قاسم شرفته وأطل على العالم يعنى إنسان يبحث عن رقيقة للحياة من نوع مختلف. لقد مر وعيه بالحياة بمرحلتين : الأولى لاختلاف كثيرا عن تلك التى تلقن للمرأة وللرجل معا منذ الصغر، والثانية تمرد عليها وتلفظها ولكنها تعود للأصول والجذور نفسها لتبرر النظرة الجديدة.

والغريب أثنى عندما بدأت حياتى الأدبية ونشرت روايتى الأولى (ولنظل أصدقاء إلى الأبد) عام ١٩٧١ وجدت من يحرضنى على أن أتجاهل ذلك الواقع المفروض وأتظاهر بعدم وجود أى حساسية لوضع المرأة فى المجتمع الشرقى، وأطلق للكتابة كأتى رجل، كأنما المسألة قد حسمت نهائيا، وأصبحت قضية المرأة نسيا منسيا، ولم يعد هناك من يصبو إليها سهام أو يطالبها بالرجوع إلى الشرة.

نشرت روايتى الأولى عام ١٩٧١، وبعدها بعشرة أعوام ١٩٨١، دخلت مصر مرحلة الإرهاب السياسى الذى يحاول أن يفرض صورة رجعية للحياة معتمدا على أصول دينية سلفية. ارتكبت أول جريمة لإرهاب سياسى باسم الدين فى الكلية الفنية العسكرية وتواتت الأحداث طوال الثمانينيات، لتجد مصر نفسها فى نهاية ذلك العقد وقد عادت إلى الوراء عدة عقود تناقش القضايا نفسها التى طرحها قاسم أمين فى كتابته (تحرير المرأة) عام ١٨٩٩، و(المرأة الجديدة) عام ١٩٠٠.

ولقد فرضت تلك الظروف على كتابتى أن تختلط فيها الرؤية الاجتماعية بالرؤية السياسية. وسيطرت على تفكيرى تساؤلات حول وضعية الأثنى العربية، ولماذا الإصرار على عزلها وتهميشها وسجنها داخل إطار

ضيق ومتخلف لم يعد يناسب العصر، إطار يفرض عليها الركود والذبول والخضوع والتبعية والصمت والسلبية، وفي الوقت نفسه، فقد وجدت الذكر عاجزا عن مواجهة الحياة بمفرده ليس فقط سياسيا، حيث إن كل البلاد العربية محرومة من التمثيل السياسي الحقيقي والمعبر عن الشعب بكل فئاته، بل اقتصاديا حيث أصبح من المستحيل أن يقدر راتب المواطن العادي على إعالة أسرة كاملة كل أفرادها عاطلون ماعدا الأب .

في (ولنظل أصدقاء) نداء للرجل بأن يبدأ عهدا من الصداقة مع المرأة، الصداقة المبنية على الاحترام المتبادل والفهم العميق للظروف التي صنعتها معا وما تحتاج لتكاتفهما في مواجهة صعاب الحياة. وفي الرواية الثانية (الفجر لأول مرة) عام ١٩٧٥ تأملت حال المرأة المصرية الشابة أثناء فترة ما قبل حرب ١٩٧٣، ومشاركة طالبات الجامعة للطلبة في المظاهرات والاعتصامات التي كانت تنادي بالثأر من المحتل الإسرائيلي، وقد كانت النظرة الضيقة القاصرة للثأر الاشتراكي للمرأة سببا في هزيمته وهزيمتها هي أيضا. وفي الرواية الثالثة (ليلي والمجهول) عام ١٩٨٠ امتد بصري إلى خارج مصر، إلى علاقة مصر بالشعوب العربية، علاقة عشق مشوب بالنيرة والرغبة القائلة في التسلط والإذلال كأنما حكاية قيس وليلي تعود إلى الحياة، ولكن ليلي هنا ليست تلك الأعراية السلبية الصامتة ، إنها فتاة مصرية مكافحة تضعها الظروف في تجربة المسؤولية الكاملة عن كل عائلتها. وفي الرواية الرابعة (الصيد في بحر الأوهام) عام ١٩٨١ لحظة مواجهة للنفس . ما الذي قدمته المرأة المثقفة الواعية لبنات جنسها؟! ولماذا هي عاجزة عن تحريرهن من إसार الجهل والفقر والاستغلال النفسي والبدني، ألأنها هي نفسها لم تتحرر بعد؟!

أما في روايتي الخامسة (تمساح البحيرة) عام ١٩٨٣ فقد حاولت أن أرصد تأثير الفكر الانفتاحي الجديد على المجتمع المصري في محاولة لرصد مواقف الأجيال المتعاقبة من بعضها ومحاولة كل جيل أن يتخلص من مسؤولياته واللقاء بهم على الأجيال الأخرى .

بدأت كتابة تلك الرواية بعد ساعة واحدة من إعلان إذاعة لندن مصرع الرئيس السابق أنور السادات على يد متطرف إسلامي، وقد خرجت من القاهرة وأجوائها السياسية لأجول في منطقة قناة السويس حيث بدأ الكفاح المسلح ضد الإنجليز في الأربعينيات ثم الاعتلاء الثلاثي على مصر عام ١٩٥٦ ثم حرب الاستنزاف بعد نكسة ١٩٦٧ وأخيرا حرب ١٩٧٣ وعبر قناة السويس.

وأخيرا في روايتي (كلما عاد الربيع) اخترت أن ألتقط أنفاسي قليلا، وأبتعد عن الرواية السياسية لأكتب رواية حول المرأة العاملة وتأثير عملها على علاقتها بزوجها وأسرته والصراع العنيف الذي تخوضه في سبيل البقاء على أرض قلقة وضد رؤى متخلفة مازالت تصر على إعادتها لشرقة الأثني.

إن كلا من جيهان في (ولنظل أصدقاء) ومنى في (الفجر لأول مرة) وليلي في (ليلي والمجهول) وجهاد في (تمساح البحيرة) وتودد في (الصيد في بحر الأوهام) تسعى جاهدة للفكاك من شبك الموروث ومواجهة الأمواج المتلاطمة في العمل والسياسة والحارة.. إلخ. كل منهن تسعى إلى العبور من القصور (أي أن تكون قاصرا)، إلى البلوغ (الأهلية الكاملة والمسؤولية عن النفس والآخرين).

أما في (كلما عاد الربيع) فإن البطلة عفت قد تجاوزت تلك المرحلة وعبرت فعلا من خلال التعلم والعمل، ولكنها بدلا من أن تصل إلى بر الأمان إذا بمواجهتها تلقاها إلى دوامة من الصراعات الداخلية

والخارجية بينها وزملائها وزوجها وأسرته وأسرته هى شخصيا، بل أعز صديقاتها. وهكذا ، تتجدد باستمرار عملية الصراع من أجل «بلوغ» حقيقى وليس زائفا فى حياة المرأة.

لقد أوشتك قرن كامل أن يمر على صدور أول كتاب يدعو إلى خروج الأنثى المسلمة من سجن العزلة والظلام. وها قد مرت تسعة وتسعون عاما على صدور كتاب (تحرير المرأة) لقاسم أمين، ومع ذلك مازلنا نقرأ ونكتب ونناقش قضايا مثل خروج المرأة للعمل والحجاب ومشاركتها السياسية، ونرى حولنا أعدادا متزايدة لإنات اخترن الشرنقة بكامل إرادتهن، وأعطين ظهورهن للحياة بكل ما فيها من صراعات وتطور .

هل تكتب الرواية من أجل هؤلاء، أم لإعطاء شهادة حق حول مرحلة زمنية وتاريخية تزدحم بالمتناقضات وتضيق فيها الحقائق ويتكثف الضباب؟ لم أعثر بعد على إجابة عن هذا السؤال الملح، ولذلك لم أنشر رواية جديدة منذ عام ١٩٨٥ .



لحظة ظما'

أهداف سوف

حين دعاني جابر عصفور إلى هذا المؤتمر تهللت، واعتبرت هذا تصديقا رسميا على كونى روائية عربية فأننا أكتب بالإنجليزية، وأجد نفسى مواجهة دوما بأسئلة حول هويتى وهل يندرج إنتاجى تحت تصنيف الأدب الإنجليزي أم الأدب العربى؟ ومن هو قارئى؟ ولماذا أكتب بالإنجليزية أصلا؟ وهذا السؤال الأخير سألته لنفسى كثيرا فى البدء، فقد كنت أتصور دائما، أننى يوم أكتب سوف أكتب بالعربية. وحين جلست للكتابة - وكان هذا فى وقت متأخر نوعا حيث إننى نشأت فى أسرة أكاديمية أخذت عنها تصورا عجيبا، هو أن استكمال التعليم لا يتم إلا ببذل الذكاء، ولذا لم أحاول حتى الكتابة إلى أن أتممت تعليمى - جاءتنى الكلمات والجمل - لعجبنى - بالإنجليزية. وترددت، وترددت كثيرا، لكن الخيار أمامى كان أن أكتب بالإنجليزية، أو لا أكتب على الإطلاق.

وفى تصورى أن مسألة اللغة هذه محض صدفة. فقد وجدت نفسى فى عامى الخامس فى إنجلترا، وبالتالي كانت الإنجليزية هى لغة قراعتى الأولى، وحين عدنا إلى أرض الوطن، وكنت فى الثامنة، تعلمت العربية مرة أخرى، وظلت الإنجليزية هى اللغة الأقرب إلى فى القراءة، ربما لعدم وجود فرق بين المتحدث والمقروء - إشكالية العامية والفصحى فى اللغة العربية. وكنت قارئة شغوفة وأمامى مكتبة أمى المليئة بالأدب الإنجليزي، فقرأتها كلها فى فترة التشكيل الأولى، وبالرغم من أننى قرأت بعد ذلك الرواية والقصة والشعر العربى، فإننى عند المراجعة أجد أننى لم أقرأ سوى الأدب الحديث، أى أن ليس لى جذور فى أدبنا العربى الكلاسيكى، وهذا نقص أرجو أن أصبحه فى يوم ما.

وقد تطوع الأصدقاء ليضعوا افراض أثنى أجد حريتي في الإنجليزية، أى أن كتابتي بالإنجليزية هي هروب من العربية وهروب من القود. وأنا أستبعد هذا، فالبيئة تتحمل المواجهة وتتصل كسر التقاليد وتغيرها، وأنا لم أكتب بالإنجليزية أكثر مما كتب صنع الله إبراهيم مثلاً أو الطيب صالح - في الستينيات - أو شكرى عياد في مذكراته مؤخرًا، وكلهم من كتابنا المشهورين الذين يفخر أى كاتب جديد بأن يقال «إنه ملر على دربههم». الأمر فى رأى صديقة فقط، ولكنها صديقة كثيرًا ما ترضى فى موضع دفاع عن أمر هو فى الحقيقة ليس من اختياري فأقول مثلاً: وما ضير أن يكتب أحدنا بالإنجليزية؟ ما ضير أن يصل الوجدان المصرى، والرؤية العربية إلى القارئ الغربى مباشرة دون وساطة المترجم؟ ودون أن يحجم العمل فى تصنيف «الأدب المترجم»؟ أليس هذا نوعاً من التأثير؟ نوعاً من الاقتحام؟ والأدب العربى بالعربية - فى نهاية الأمر - ليس بحاجة إلى. فهناك، كما يشهد هذا الحشد الكبير الذى نراه فى مؤتمر القاهرة للإبداع الروائى، هناك الكثيرون الذين يقومون بإثراء الأدب العربى، ويقومون بهذا العمل بشكل أفضل مما كنت سأقوم به أنا.

تكلم سالم حميش فى شهادته عن ضرورة إتقان اللغة للكتابة بها. يقولون لى: لكنك تتقنين العربية. ما لها عريتك؟ أقول إن استعمال اللغة للحديث اليومى، أو لتلقى الأدب، أو للمشاركة فى المؤتمرات أو كتابة الخطابات (أى للتوصيل المباشر) - كل هذه الاستعمالات العادية/ اليومية للغة تختلف إلى حد كبير عن استعمال اللغة أداة لبناء عمل فنى ولخلق تأثير معين عاطفى أو روحى، لدى القارئ. وأنا لا أريد أن أكون مثل «البؤساء» الذين أشار إليهم حميش، الذين يلعبون على الشاطئ لعدم تمكنهم من السباحة فى الأغوار. ومهما يكن، فقد قمت بكونى نوعاً من الهجين؛ مصرية إلى الصميم لكنى أجد أدواتي الإبداعية فى اللغة الإنجليزية.

وحيث إنى أدرك أيضاً صحة القول - إلى حد ما - بأن اللغة وعاء الهوية، فقد أطرح عليكم أن أحد مشروعاتي، وهو ليس مشروعاً بدأت به لكنه مشروع تكشف لى أثناء ممارسة الكتابة، هو تطوير اللغة الإنجليزية لتحمل أو تمثل الرؤيا أو الوجدان المصرى. وأتصور أن الرواية التى أعمل بها الآن تحمل بصمات هذه المحاولة بشكل واضح.

ولنترك مسألة اللغة لأعود إليها، إن سمحتم وسمح الوقت فى النهاية، وننظر إلى إشكال الكتابة على الإطلاق. فمن تلح عليه الكتابة تلح لسبب، والكتابة عندى لها وظفتان، فهى أولا محاولة لفهم الحياة، لفهم العلاقات وتسلسل الأحداث بمحاولة استشفاف أنماط أو خطوط فيها، وهى عندى أيضاً محاولة لتشيت اللحظة. وأذكر الآن ما قاله جمال الخطائى فى شهادته، فأنا أشعر بالحنين للحظة وقت حدوثها لا أنتظر إلى أن تمر. فهى فى حالة مرور دائم. ولذا، فالحنين دائم، أحاول الإمساك بلحظة تأملى لطفلى النائم يستلقى مفتوح الذراعين باسم الوجه، يستقبل عالم الأحلام بالبشاشة والثقة والإقبال الذين يستقبل بهم يومه كل صباح. أرى سته الكبيرة الأولى تلعب فى فرجة شفوية. أتمنى أن تدوم اللحظة، وفى هذا نوع من الجحود ونوع من الشر: فأنا أريد له أيضاً أن يستيقظ ويستقبل الحياة، ويلعب، ويتساءل، ويجرى - أى أثنى فى الحقيقة أريد أن تتزامن اللحظات كلها. والكتابة هى طريقي، بشكل ما لتحقيق ذلك.

فالكتابة، إذن، مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالحياة، وبمشق الحياة والرغبة فيها. لكنها تتطلب أيضاً انعزالاً عن الحياة، فعملية الإبداع تأتى من مكان فى النفس لا يتاح للدخول إليه أبداً، طالما علق بالإنسان شيء من صخب الحياة وضجيجها. والإبداع يستعمل ملكة فى العقل، مختلفة كلية عن القدرات التى تمكننا من قضاء

حاجات الحياة العادية، بل أميل إلى القول بأنها ملكة «معادية»، لتلك القدرات العملية. ومن درس الأدب الإنجليزي يذكر كلمة الشاعر وليام وردزورث حول أن الإبداع ينبع من لحظة عاطفية حادة، نتذكرها في هدوء فأين لنا بهذا الهدوء؟

فإن كان العربى فى الداخل فى حالة قهر وغضب وضرب من ضروب الـ «حوسمة» الدائمة. فالعربى فى الخارج فى حالة دفاع وتبرير واحتجاج مستمر. الأخبار تنهال علينا كل يوم، مذاهب الجورالـ الضرب المتوقع للعراق - التعسفات والظفرسة الإسرائيلية فى فلسطين - ضربات الأصوليين ومعاركهم مع الحكومة فى مصر، هذا هذا الـ «لحكة» فى شهر الأفلام الذى يدر عربيا يتلفع بالكوفية الفلسطينية، وشبح الإعلانات المضحك ذو الزوجات الكثيرات والأخبار الصغيرة حول بيع مياه النيل لإسرائيل، واكتشاف أن اليهود هم بناء الأهرام، ثم اكتشاف أن بناء الأهرام جاءوا زائرين من كوكب آخر، أى جنس إلا أن يكونوا مصريين، والأسئلة التى تطرح هل كانت كليوباترا بيضاء أم سوداء؟ لماذا ترفض مصر التطبيع مع إسرائيل التى تتحدث دوما عن السلام؟ لماذا تضطهد مصر أقباطها؟ لماذا تضطهد مصر نساءها بتختنهن؟ هل الإسلام دين يعيل بطبعه إلى التعصب؟ وهكذا وهكذا.. فهل يتحول المرء إلى شبه مخبول يرفع الهاتف على محطات التلفزيون ويكتب خطابات الاعتراض فى الجرائد والمجلات بصقة دائمة؟ هل فى العمر متسع؟

ليت بالإمكان أن يتفرغ المرء للقراءة والتعلم، وأن يتفرغ للحب، وأن يتفرغ للأطفال، وللمعمل الوطنى، وإعطاء الأقرباء وكل ذى حق حقه، وللتأمل والكتابة، فكلها أشياء لاستحقق منا، والله، أقل من التفريح. ولكن الساعات تجرى ونحن نلهث وراءها.

وفى حالتى، أحاول - بقدر استطاعتي - أن أقوم بعملى الذى أفتأت منه، وأن أرى أولادى، وأن أفعل ما أستطيع لصورة بلادى، وأن أكتب أيضا - ولو بالإنجليزية.

وفى السنة الأخيرة، وجدت بعض الجمل - وأحيانا الفقرات - تأتىنى بالعربية، وهناك قطعة، لا أدري ما هى بالضبط، فهي ليست قصة، ولكنها قطعة من النثر، كتبها منذ شهور، وأستأذنكم فى نهاية هذه الشهادة المتواضعة أن أقرأها عليكم.

لحظة ظمأ

فى كافيتريا الجامعة يجلس رجل نرويجى يعانى الشوق إلى الديار، يحدثنى عن بيته، عن حديقته، عن الجبل العالى الذى يرتفع وراء البيت، مغطى بأشجار الصنوبر الداكنة، عن كلابه، عن رحلات الصيد فى الجليل، أرى ما يحدثنى به وكأبه على شاشة سينما، تصاحبه موسيقى تصويرية كلاسيكية (قد تكون من ماهرلر جيميل، وبيحد، وبارد - وتركتنى باردة، يحدثنى عن زوجته، يخرج صورتها من حافظته: شقراء مبتسمة، صحتها جيدة، أسنانها متساوية، ناصعة، يفضى إلى باسمها «أوللا». يتحدث، ويتحدث ويتهدج صوته كلما ذكر اسمها «أوللا»، وأبتعد أنا. أعلم أنها نرويجية، وأن هذا اسم شائع عندهم إلا أننى - رغما عنى - تكبر فى مخيلتى صورة قلة. تكبر صورة القلة وتكبر حتى تستحوذ على، وأكاد أنفجر ضاحكة من نطقه الخواجاتى لهذه الكلمة شديدة المصرية أنقلب على كرهية الضحك، فأنا أقدر شعوره، وأحرم وحشته، ولكن - ألم يكن من الممكن أن يكون اسم امرأته ماديلين مثلا، أو مارجريت؟ أو ناتالى؟ أو أى اسم يرسخ فى موقعه

كاسم امرأة أوربية يحن إليها رجلها البعيد؟ هل كان من الضروري أن يكون اسمها «أوللا» فيصطدم حينه إلى «أولته» بحيثى إلى «قلتي»؟

هل أحكى؟ وماذا أحكى؟ وكيف أصف؟ ماذا أقول لهذا الأوربي الموحش المسكين؟ بماذا أرد عليه حين يقول «ستفرح أوللا بهذا الحق/ العطر/ الكتاب؟». عقلى يردد قلة.. قلة.. قلة قلة ولا تنش داري/ قلة قلة لهيبى ونارى - من أين أبدا؟ إن قلت «تصور أن لفظة (قلة) فى بلادنا تعنى نوعا من القارورة الفخارية نستعملها لحفظ مياه الشرب وتبريدها..» أتصور عينيه تتبعان. وماذا يوسعه أن يجيب؟ أقصاها سوف يتسم بأدب، وقد يهتف «يالغرابة!»، وماذا تعنى جملى على أى حال؟ «قارورة فخارية نستعملها لحفظ مياه الشرب وتبريدها» ما أبسط ما تحمل هذه الجملة من الحقيقة. هل تنقل هذه الكلمات منظر جبل القلل كالبيان المرصوص، مبحر فى النيل فى ثودة وجلال؟ القلل على الرفاص، وبحر النيل من تحتها، رصاصى كالمرأة، يعكس سماء الصبح الندية؟ هل تصف كلمائى تلك المصفاء الدقيقة فى عنق القلة - تنظر فى الحلل الفخارى فتراها منمنمة النقش كشباك الجامع، تحفظ المياه من الزلط وأوراق الشجر والحشرات، وترقد فوقها أوراق التناع الأخضر تعطر المياه؟ هل تصف تلك الجملة فقاعات الهواء تظهر وتبقى وتفيض عند ملء القلة؟ هل تصف صوتها المميز عند الشرب منها؟ وتلك المهارة الخاصة حين تصب منها فى فمك دون أن تلمسها شفتاك، وصوت قرقرتها يدغدغ الأذن ورائحة التناع تملأ الأنف؟ وماذا عن الفخارات حيث تتشكل القلة، وتحرق وتستنفد؟ وماذا عن عمل الأطفال؟ وماذا عن الفقر والدعقة والمرواح والجىء فى نقحة الشمس والأغاني وطن مصر الأحمر والفراغة والتاريخ والنيل؟ النيل، دائما النيل، النيل يأتى بالطمى تصنع منه القلة. النيل تركبه القلة من وجه قبلى إلى القاهرة. النيل يملأ القلة لتبيل بمائه الحلوق الجافة - ماذا؟ ماذا؟ ماذا أقول؟ أحكى عن غطاء القلة نحاسى يبرق، أو فضة منقرشة، أو شاش مركزيت مشغول بالخرز والترتر - يثقل الخرز حوافه فيزين رأس القلة كالطرحة تزين العروس. وفائزة أحمد تغنى «يامه القمرع الباب». وعمتى تملأ القلل فى الصباح وتعيدها إلى الصينية الصاج، والقلة فى صينيتها على الشباك باردة رطبة تعلن عمار الدار وتضايق الغريب «واتفضل ياسى عبده» والعين مكسورة والشعر باسم واليد يغطيها طرف الطرحة الكريب دى شين الخفيفة فتسرى اللمسة ثم الرغبة وترتفع دقات الطبول والزغاريد.

أيها الأشقر المتلعثم الحزين، يا زميل السجن، كل منا وحيد فى زنزانه وحشته. أستمع، عبر الطاوله، إلى حديثك، عن غابات الصنوبر، وعن امرأتك، وعن الجليد، وأستشعر فى أطراف أصابعى ملمس القلة ملمسا خاصا، صلابه حية، ورطوبة خصبة واعدة. أراها تلمع فى الشمس كالجبهة السمراء يكسوها عرق الجهد. أفرد ظهري، وأميل برأسى إلى الوراء، وأصب من القلة فى حلقي. أعتدل، وأمسح فمى وجبهتى بذراعى، وأطلل على عيني، وأنظر هناك بعيدا، عبر الحقول الخضراء، لأكتبين ملامح الهرم الأكبر تخفت وتتضح فى وهج الشمس.

ثقافة الرواية

بنسالم حميش

«ممن شيء لم أره إلا وقد رأيته في مقامي هذا، حتى الجنة والنار».

حليث نبوي شريف

«التاريخ الكوني نص كلنا مطالبون بقراءته وكتابته دوماً... علينا أن نكتب فيه بدورنا أيضاً».

توماس كارلايل

استهلال

الكتابة الإبداعية، كما لا يخفى، عملية معقدة متشعبة؛ لأنها لا تقوم على الشعور وحده وإنما أيضاً على اللاشعور بما يعج به من منسيات ومكيوثات. إنها عبارة عن مخاض عسير ولكنه جميل لأنها تزوم إما إعادة تركيب الواقع، وإما الدفع به إلى أقاليمه، وإما إلى تدويره في ضده وبديله. وفي جميع الحالات تنبذ الكتابة كأنها تحقيق لما لا يتحقق في الواقع، وسبيلها إليه الرؤيا والفانتزم، أو كأنها وصف لما في الواقع من عوج ومسوخ، وأدائها فيه السخرية والهزل والباروديا. إنها إذن - دائماً - على موعد مع الواقع من أجل سبر غوره وكشف حسابه في مرآة قيم أخلاقية وجمالية متأصلة متطورة.

الكتابة الأصيلة، في اعتقادي، لا يمكنها إلا أن تتفاعل مع مناطق الأصول وما أفرزه التاريخ من أشكال وأساليب كتابية، لا لاجترارها واستنساخها، بل لوضعها على محك التغيير وإثرائها بقيم الحدأة المضافة. إن المسكون بهاجس الإبداع، وبهذا الهاجس أولاً وأخيراً، تراه ينظر إلى التراث المعرفي على أنه مادة خام وهيولى أو موضوع شاسع قابل لحمل الصور؛ أي لأن يتحول قطاعاً إلى تحف ولوحات، وذلك عبر قدرات الكاتب الاستيعابية والتخييلية، ومن هنا كم هو صائب ومحق برتولت بريخت حين يقول بأننا لا نعرف إلا ما نعالجه بالتحويل والتغيير.

الكتابة، حسب كافكا، «ضرب من الصلاة»، ولا ريب عندى أنه قصد بهذا التشبيه البعد الروحي الذى على الكاتب - المصلى أن يجده ويوجده فى علاقته بالسرمد والمطلق، بمعنى أن يتحدث فى الحب مثلاً كأنه أول المتحدثين فيه، أن يكتب فى ما شاء وأراد، لكن دون أن يفقد أبداً شعوره المبهم أن لمة بين ثنايا كتابته تحدياً للموت وفرة من الخلود.

سيرى مع الكتابة إجمالاً أن أحب وجهى لرياح الحياة وأترك كلمات الأشياء تأتى إلىّ فى لحظات انتباهى وحتى فى لحظات سهوى، فأخذ فى إلقائها على الورق لكيلا تتبدد وتذهب سدى، ثم أرجع إليها المرة تلو الأخرى من أجل صقلها وتهذيبها على ضوء فكرة أو رؤيا أحس جدارتها وبلاغتها.

مجمال الطقوس عندى، أو لنقل العادات، أن أحاول تحقيق ما أقدر عليه من التنوير الذاتى فى فضائى المختاد (أى مكتبى)، وأن أبيع للكتابة ما تستلزمه من عزلة وتوحد، فلا هاتف ولا لاغية ولا ضوضاء ولا اشتغال بشئ آخر سواها. وفى حالة الإعياء أو تضروب القلم، أقضى لحظات استرخاء فى انتظار عودة المداد إلى مجراه.

المتعة، متعة الكتابة فى علاقة المبدع مع نفسه ومع كيانات الكلمات والأشياء، هى الثمرة المطلوبة والثمرة المحيطة. إنها بوصفها نبضاً حياً، من طبيعتها أن تتجلى عبر لمع وپوارق، ثم تخبو أو تزول. لذا ترى المبدع يقضى أوقاته عند احتجابها، أى بعد اقتنائها واستهلاكها، كما أنه يقضى فى ترقب عودتها وتجدها لحظات يتم ولق. قد يتلهى المبدع فى حالته هاته بتسويد بياض الانتظار بما يعن له من الكتابات التعرضية، التى قد تجلب له بعض المتع الصغيرة، لكن ما إن يستفيق من تلهيه حتى يعود إلى طلب النشوة الحقيقية والعليا، تلك التى يورقه زخمتها ويوهجها أنها معنية، قادرة، لا محالة، أن تمس بشظاياها بعض الآخرين.

أمام أحوال تدهور سوق القراءة ونفسي ثقافة الخدمات المتبادلة والعلاقات العامة، ربما تكون متعة الكتابة هى رأس المال الأوحى والريح الأجدى. لهذا أرانى أزهى، أكثر فأكثر، فيما يسمى بالدفع الإعلامى والمصاحبة النقدية وهلم جرا، لاسيما وأنى عديم الدربة والباع فى هذا الحقل الشائك والمغموم بمتفجرات الترجسيات والأوهام. ويبقى مع ذلك أن وعى بوسطنا الثقافى يغلب عليه الإحساس بالدماة والقيح إلى أن يأتى الوقت بيؤادر التحسن والانفراج.

١ - كلمة عن عطفي إلى الرواية

بالطبع هناك تحيزى للأدب، الذى كان يدفعنى إلى الانكباب على قراءة الأعمال الروائية الكبرى. هذه الأعمال التى رأيت أن معرفتها فرض عين على كل مشتغل بالثقافة ومشتغلها. غير أن انكبابى على الإنتاج الروائى عامة لم يكن من الكثافة والاتصال بحيث يرغبنى فى إبرام عقد وفاء معه، لا لس فيه ولا ريب. فقد ظللت زمناً مديد لا أعود الرواية إلا فى فترات، أو قل عبر حملات متقطعة، فأستخلص أن علاقتى بها هى، فى آخر الأمر، علاقة هواية وفضول لا أكثر. ومعنى هذا أنى كنت أستبعد فكرة أن أكتب يوماً قصة، قصيرة كانت أم طويلة. وما كان ينمى إحساسى هذا هو قراءتى لبعض روايتى القرن الماضى كبروست وستندال وبلزاك الذين أقنعونى عبر مآرج توصيفاتهم ونفاصيلهم أن الرواية، بما فى الكلمة من نقل وتوالد، فن صعب المراس وتحتاج يتطلب من قارئ صبراً وتفرداً بل زهداً فى ما سواه. أكثر من هذا، قد أنى على وقت صرت أشفق فيه على كل كاتب روايتى يتبنى مهمة وضع شخص وصقل طابع ومزاجات وإجراء حوارات وبرم عقد، وهلم جرا، فملت إلى الاعتقاد أن كتابة قصيدة أو تحرير دراسة «جادة» أهم وأجدى. ولم تحسن علاقتى بالرواية وأنا

أنظر في نتائجها الهائل المهيمن خلال هذا القرن؛ وذلك لأنى أصبحت في قراءتي انتقائيا جدا، لا أقتنى رواية إلا بعد إشباعها أو بنصح من صديق، أو إن كانت تضيء اهتماماتي بالفلسفة الوجودية التي درستها وقتا طويلا. وهكذا قرأت سارتر وكامو ومالرو وغيرهم. وباختصار، فقد بقيت في هذا المجال طيلة عهد دراساتي الجامعية، قارئا متراخيا وغير وفي. كنت أستعمل مطالعة الشعر والإنتاج فيه. في الشعر، لا سيكولوجيات تحليل وتشرح ولا حوارات ولا عقد وأحداث. في الشعر السيادة للغة والصورة، وعلامات الطريق تنصح بالاقتصاد والاختزال. ولما جريت هذه العناصر وتعلقت بها، صرت أردد مع نفسي أن الشعر هو المطلق، وما سواه كالرواية والقصة القصيرة والكتابة المسرحية أجناس دخيلة على ثقافتنا المريية؛ كما استطببت الإقامة في الدعوى أن الخيال العربي لا يوايه إلا القصيد، وأن - خارج القول الشعري - لا قدرة له على الرواية بوصفها كتابة وهندسة مفتوحتين على التاريخ، تحركان فيه الشخصوس والأم والأجيال والجوش، على طريقة مارجريت ميتشل ودوستوفسكي وتولستوي، وغيرهم.

طبعاً، هناك روايتون عرب وفي طليعتهم نجيب محفوظ، كان لأعمالهم فضل إزاحة تلك الأوهام والفسادات عن ناظري، إلا أنني كنت أرى، وأنا في طور القراءة والاستيعاب، أن نجيب محفوظ مثلاً، ورغم غزارة نتاجه، بقى في الغالب الأعم متشبهاً بالنهج نفسه، لم يحد عنه كثيراً بعد ثلاثيته التاريخية المطلعية، وهو المسمى بنهج الواقعية الاجتماعية التي ليست، كما نعلم، هي كل شئ في تجارب الكتابات الروائية. عند هذا الروائي العظيم، العزيز علينا، قد نقول إن نهجه لم يصبه أبداً الوهن واليبوار، غير أن أمر استعارته منه والنسخ على منواله أو في حماه بدا لي نوعاً من المحاكاة العسيرة بل المستحيلة... أما عودتي الجديدة إلى القراءات الروائية، المصحوبة بتفكيرى في تجريب الإبداع الروائي، فلم تبدأ إلا انطلاقاً من مطلع الثمانينيات، وتم لي هذا بفضل عوامل «موضوعية» وأخرى ذاتية. فالأولى كانت مشاهداتى لبعض مسرحيات شكسبير وأفلام مقتبسة من روايات، أهمها «الإخوة كواماروف» و «الجريرة والعقاب» لدوستوفسكي و «زوربا اليوناني» لنيكوس كازانتزاكيس و «اسم الوردة» لأمبرتو إيكو... وقد كان لهذه المشاهدات وقع الخفض الكبير الذي أيقظني من سهوى عن فعاليات الكتابة الروائية والمسرحية، فرجعت إلى النصوص قارئاً، وصرت كلما تقدمت في قراءتها، تبقت - ودائماً صحبة الكتاب المذكورين - أن الفواصل بين الرواية والفلسفة من جهة، وبين الرواية والتاريخ من جهة أخرى، لهما أضعف من خيوط العنكبوت. وهكذا كونت لنفسى بوصلة سميتها الرواية التاريخية - الفلسفية، وصرت بها أختار وأنتقى، وعليها أعول لتنظيم قراءتي ومحاولة التغلب على ثغراتي في مجال تمثل الأعمال الروائية الكبرى واستيعابها... أما العوامل الذاتية، فهي اختصاراً:

- إنى لم أعد أرتاح إلى النتائج الذى يصدر عموماً تحت غطاء الدراسات التراثية و «الفلسفية». فهذا النتاج صارت تستبد به إما الكلاسيكيات الجديدة المرسلة ذات القوام الدينى، وإما الدعوات العلموية ذات النهج التبشيري. وهو في كلتا الحالتين يلتقى عند البرهانيات «الأعرابية» والدوغماتيات المشنجة (كما نعرفها أسفله).

- تأثر تجرئى الشعرية، كتجارب مغربية وحتى عربية كثيرة، بمآزق سوء التواصل المقام من طرف عوامل اليتم والتهميش التى آل إليها القول الشعري في زماننا، كما من طرف جمهرة النقاد، الذين لا شغل لهم سوى إقامة الحواجز والفتاريس أمام ارتيادات القصيدة كحقول الممكن، ولا هم لهم إلا السهر على إخضاع الشعر للقيود والضوابط الكبيجة أو لتأثيرات المرور والتفتن...

أضيف هامشا حول عامل جد ذاتي أفلقتني حقاً فأخذته بعين الجد، وهو أن ابنتي إذ ذاك صارت تأمرني: «الحك لي قصة حتى أنام». فشرعت أحفظ بعض أحسن القصص القصيرة فأحكىها لها حتى أنومها بها... فكم هي إذن متأصلة حاجتنا الفطرية - كما أظهر القرآن الكريم والكتب المقدسة الأخرى - إلى سماع «أحسن القصص» والتمتع بها والتمعن فيها!

يشع من التباعد الزمني، يبين لي الآن أن عطفي إلى الرواية لم يحدث في الحقيقة فجائياً أو بين عشية وضحاها، بل بعد سنوات طويلة من الترقب والتهيؤ والتشذر، تخللتها جهود استيعابية ولحظات اختمارة في حقل اللغة - الأم، كما في مرافق الثقافة المتعددة المتفاعلة. وقد تمخض عن كل هذا وضع روايات رصبت بنشرها مقابل نصوص سابقة عليها لم أنشرها بسبب ما رأيت ضعفاً بنائياً أو سردياً فيها... اقتنعتي - وربما تعلمت هذا عند كتاب كيتشه وفلوير - أن الترشح لممارسة الكتابة الإبداعية، في الفلسفة كما في الأدب، لا يضح إلا بقدره المبدع على نقد عمله - قبل صدوره - على نحو لا هوادة فيه ولا تخفيف.

ختاماً، من موقع تجريبي الخاصة، أرى أن الالتقاء بهذا الجنس الفني أو ذاك لا يحصل بفعل التخطيط والمداولة بقدر ما يتولد عن عناصر عدة؛ كعمل اللاوعي واختمار الرؤى الفكرية والجمالية وصيرورة الذات الثقافية. ولعل في هذه العوامل تكمن الحوافز والمهددات التي سيدت الرواية في حقل إدراكي واهتمامي منذ أكثر من عقد، فصارت عندي عبارة عن مرصد للعلاقات والتحويلات المجتمعية والإنسانية، ووعاء أضع فيه ما طاب لي من نصوص صادرة عن احكاكي بالعالم والثقافة وعن نسيج رواياتي الوجدانية الحميمة بالغة. وإن كان من حافز نظري خصوصي أعيه أشد الوعي فهو التمثيل في يقيني المتزايد بضرورة ترسيخ البعد الجمالي في حياتنا العربية، هذا البعد الذي من دونه لا انتقال لمجتمعاتنا من البداوة والحداثة الزرفية إلى الحضارة الفاعلة المستحقة، ولا فكاً لفكرنا من أدوار الوثوقيات الضاغطة والتبذيات المتعصبة العنيفة.

٢ - أوعية ثقافية متواصلة

لنتذكر ما كان عليه المثقف في العصور الكلاسيكية، سواء في ثقافتنا العربية الإسلامية أو في الثقافات الأوروبية. ففي حقل الفلسفة مثلاً، هناك أعلام كالفارابي وابن سينا وابن رشد، كانوا متعددي الانشغالات ليس في فروع الفلسفة فحسب، وإنما أيضاً في حقول من العلوم الدقيقة في عهدهم، كالفلك والطب والرياضيات. وكل ذلك يمتدأ بمن كانوا يسمونه المعلم الأول، أرسطوطاليس، الذي كانت منظومته المعرفية تتسم بكثير من السعة والعمق. ومثل هذا النزوع الموسوعي ظل يعتدل إلى هذا العهد، رغم تراكم العلوم وتشعبها، عند مبدعين كبار توفقوا في حمل ثقافة واسعة متناعمة واستثمارها في أجناس كتابية عدة، ومنهم في هذا القرن فقط بورخيس ومالرو وسارتر وماركيز وكاليفينو وليكو، وغيرهم. إنني أذكر هؤلاء الأعلام بوصفهم نماذج للتمثل والقدر، وأحاول قدر المستطاع التشبع بمفهومهم للثقافة والإبداع. وهكذا أنزع في مجال العلوم الإنسانية تحديداً إلى تقوية فضولي وتوسيع مشاربي، مع مراعاة ما اعتبره أساسياً، أي توافر التجانس بين مختلف المرافق التي أهتم بها، معتبراً لها أوعية متواصلة بغض بعضها إلى بعض ويحيل إليه. وهكذا هو الأمر - كما أفهمه - بالنسبة إلى علاقة التاريخ بالرواية، وعلاقة الرواية بالشعر، وعلاقة الحكيم بالحوار المسرحي، وما إلى ذلك. فهذه الأجناس متداخلة متكاملة، ولا يمكن إذا ما استعملت بقدر من الذكاء والفطنة إلا أن تغني العمل الأدبي عموماً.

تعدد الاهتمامات ليس التشقت، بل هو استعمال أوتار يحاول العازف عليها أن يلحن ما يشبه القطعة الموسيقية التي يتخنى بها التواصل والتأثير وخدمة قيمتي الحق والجمال . والعبرة كل العبرة بالخواتيم والمنتوج.

أما وسطينا الثقافي، المغربي خصوصاً، فالظاهر أنه يرفض قبلها تعدد الانشغالات والمواهب عند الكاتب الواحد، ويعمل بنوع من الشح والتعتير؛ أي بمنطق ثقافة الندرة والقلّة. وهناك مفهوم حرفي نقابوي عن الثقافة مازال يمشعش في دماغ كثير من الفاعلين والمتلقين والنقاد. فالشعر، كما تقرر وتكرر قوله في الماضي، هو ديوان العرب، والغالب على ظن الكثيرين اليوم أن الرواية صارت هي سجل إبداع العرب المعاصرين، كما لو أن الشعر والنثر الروائي جنسان متضادان متنافران لا يمكن ولا يجوز أن يلتقيا في حقل التجاذب والتناسل والتكامل. وهذا في نظري اعتقاد تظهر معالطته أمهات الأعمال الإبداعية، أذكر منها على سبيل المثال لا الحصر (الإلهادة) و (الأوديسا) لهوميروس و (الكوميديا الإلهية) لدانتى ومسرحيات شكسبير وكتابات جوته، إضافة إلى النتائج المضمرة لأعلام أوروبيين معاصرين مذكورين أعلاه، وغيرها من الأعمال التي حققت فيها ضروب الفكر والكتابة زواجا رائعا سعيدا، واغتنى معها الحكى بالصورة والسرد بأفانين التخجيل والفكرة بالشعرية... إلخ. وهذا الاغتناء وذلك الزواج المتوفران في كل كتابة أدبية كلية، يجدهما قائمين في أمهات الإبداعات الكلاسيكية، عند الجاحظ والتوحيدى والمتنبى والمحرى وابن عربى، وغيرهم. لهذا، أرانى أجب عن سؤال الشخص عامة باستحضار حتى نماذج أقطاب في العلم الدقيقة، أغوا تخصصاتهم بالفتح على ما سواها كالفيزيائي - الشاعر - الفيلسوف جاستون باشلار، أو كالمهاضي - المنطيق - الفيلسوف برتراند راسل؛ وأرانى أجب عن السؤال نفسه إذا تعلق بي: إني متخصص في الخلدونية وبالتثقيق في الميراثين والقرن الثامن الهجري بالمغرب. وما عدا هذا فإني أكرو بتصرف بيتا لابن عربى: «أدين بدين الخلق أنى توجهت / ركايبه فالخلق دينى وإيماني». فإن أدركت كنه الإبداع واستثمرت كل كياني في مراودته وممارسته، فلا فرق عندي أن يأتيني قصيدا أو نصا ثريا. وحتى في قراءتي، يحصل لى أحيانا أن أكتشف شاعرية فائقة متألقة في نثايها نصوص ورواية، أو أن أقرأ شعرا فأسجله في أفق انتظار حكى قصصى، كما حدث لى سابقا مع أبيات للحلاج هي:

ندمى غير متسبب إلى شئ من الحيف سقاني مثلما يشرب فعل الضيف بالهيمف
فلما دارت الكأس دعا بالنطع والسيف كذا من يشرب الراح مع التنين فى الصيف
كما أن الأمر نفسه حدث لى مؤخرا مع أبيات للمتنبي تقول:

أحنّ إلى الكأس التى شربت بها وأهوى لشواها التراب وما ضما
بكيت عليها خيفة فى حياتها وذاق كلانا نكل صاحبه قدما
أتاه كتابى بعدد ياس وترحة فماتت سرورا بى فمت بها غما
حرام على قلبى السرور فإننى أعد الذى ماتت به بعدها سما

ومازلت أقف وقفة تأمل أمام الكتاب القائل المشار إليه على هذه الأبيات، وأحاول تخيل قصة فحواه غير المروية فى منطوقها.

٣ - ملتقى مفاهيم الرواية

الحديث في مفهوم الرواية بل مفاهيمها، من أين شددت على أطرافه وتلايبيه وعرضته على حقل إدراكي وتمثلي؟

إذا كانت الأعمال بالنيات والقصود، فإن الرواية بوصفها عملاً واعياً بهويته، مدركا لأدواته وأساليبه، لم يفرض نفسه إلا في عصر النهضة الأوربية، مع سرفنتيس الذي قال عنه ميلان كونديرا في (فن الرواية): «ليس للروائي أن يكشف حسابه لأي كان، إلا لسرفنتيس». والحديث في الرواية بعد ذلك يجد أهم محطاته مع بعض أعمال عصر الأنوار، منها (جناك القدرى) لديدرو، وإلى حد ما (كالدله) لفولتير. إن هذه الأعمال الرائدة وأخرى من مستواها - وهي قليلة - قد مهدت لظهور الرواية بوصفها جسماً خصوصياً مستقلاً خلال القرن التاسع عشر الأوربي، فانتسحت مساحة نفوذها وتطورت رؤاها وتقنياتها، وذلك بفضل رواثي الواقعية الاجتماعية والمذاهب الطبيعية والرومانسية، حتى إذا حل قرننا هذا أخذ الجنس الروائي في الترخس والاعتناء، مع أعمال الوجوديين وأصحاب الرواية الجديدة والواقعية السحرية... إلخ.

إجمالاً، يجوز القول بأن تاريخ الكتابة الروائية الحديثة انطبع عبر فتراته المختلفة على نحو ما بالبنية الموسيقي - ثقافية والإيديولوجية المتداولة. وهكذا أظهر باخطين مثلاً تأثر دوستوفسكي بنمط الكرنفال في أغلب أعماله الروائية، وذلك من خلال تعدد أصواتها ومشاهداتها وثرأ مضامينها وأشكالها. كما أن جولدمان أبان بدوره عن التوافق بين الشكل الروائي عموماً والملاقات الجديدة بين الأفراد والجماعات، وبينهم وبين الأشياء والأمتعة داخل المجتمع الرأسمالي المتسم بالتنوع والتعقد والطبقية... إلخ. وما أكثر النماذج التي تدل، من جهة أخرى، على اقتران حداثي الرواية وحداثيتها بزمانية لامية (أو لا ملحمة) أي بتاريخية إنسانية تنسج حكيبتها الحياتية علاقات شخوص آدميين يعيشون في المترك الوجودي حالات ومواقف، كالتنافس على ارتقاء السلم المجتمعي وتفعيل إرادة القوة (ستندال، بلزاك، محفوظ)، أو التمرد على العادات والأحداث الجارية (جويس، جيد)، أو اللاتفاهم والاتواصل (وولف، سيلين، كامو)، أو تشيؤ الروابط بين الكائنات (أصحاب الرواية الجديدة)... إلخ. وهكذا فإن الحالات تلك هي التي يرصدها الروائي بالحدس والمعرفة وحتى المعاناة، ويصهرها في رؤى تتحدد بها أشكال التعبير وتقنياته الإجرائية الخاصة.

إجمالاً، تبدت لى الرواية في الغالب الأعم عبارة عن مسرح حي بالأهواء المصطنعة والاستيهامات والبرغبات والأفعال المتضادة أو المنتكسة؛ وما يحقق شرط إمكان الحكى الروائي هو استمساك هذا المسرح الحي بالدراما بوصفها عقدة متحركة وبملازمها للوضع الإنساني.

في سياق تحيزي للرواية رأيت من الصواب الإتيان إلى بعض معانيها الكبار، أمثال أندريه بروتون وبول فاليري وشيرون، الذين عبروا عن تدميرهم من أدب القرن التاسع عشر الروائي، ومن الرواية عموماً، وذلك من حيث إنها تبنى على وصف المرضيات المتكررة المملة، المتلفة لمعنى الوجود الأقمى أو المطلق، كما على ثالث الحكاية - الصراع - الحل - القائم مقام العقيدة الثابتة: لكن الجدير بالإشارة أن السبق إلى ذلك الموقف المنظم من الرواية كان لبروست نفسه الذي بنى كتابته الروائية الجديدة في (البحث عن الزمن الضائع) على قراءة العلامات والدلالات في زمنية الحياة الباطنية وتظاهراتها. وبالتالي فالراسخ أن التزم المذكور لم يكن من الرواية في حد ذاتها بقدر ما كان من الرواية Le romanesque، أي هذه الغنائية الجياشة والميلودرامية الجادة العالسة كما عند بعض رواثي القرن الماضي، أو إنها هذا الإسهاب والحشو في الوصف الذرى للأشياء

والديكورات على امتداد صفحات طويلة مملّة، اعترف رولان بارت أنه كان يقفز على أغلبها في قراءته لبلزاك.. إلخ.

في سياق التحيز نفسه حاولت أن أفهم مواقف أصحاب الرواية الجديدة أو المضادة بوصفها مغامرة في مجال الدال، تعطى الأسبقية للأشياء على الشخصيات، وتستقي تقنياتها من وقوفها ضد التحليلات السيكلولوجية واللغة المجازية والثنائية وضد التضخم الفكرى والكلامى ودعوات الوجودية الملتزمة. غير أن جماعة الرواية الجديدة قد تأثروا هم أنفسهم - بشكل متفاوت - بروائيين كبار كجويس وفولكنر وولف وكافكا، وكذلك، وبالأخص، بفن السينما من باب قدرته على الموضحة والتحديد والقياس والوصف، أى على أشكال تملك المكان والزمان.

هكذا، إذن، يظهر تاريخ الرواية الحديث بوصفه صيرورة جدلية تتقدم وتتغنى بتدافع حلقاتها وحتى بدنيامية معارضاتها وأضدادها. وهذا ما بات يغلطن إليه ويدركه منذ بورخيس روائيو الواقعية السحرية والتاريخ التخيل.

على ضوء ما استبطنته وفهمته في تاريخ الرواية الحديثة ونقدها، لى أن أقول إنه ليس لدى مفهوم جاهز ثابت أجر به كتابتى الروائية أو أسلطة عليها. كل ما هنالك هو أنى أترك الممارسة نفسها تفرز لى تصورا يلائم لى حد ما تكوينى الشخصى فى الفلسفة والتاريخ ويقدر على استيعاب عنصرى التجربة والمعاينة. غير أن هناك فى اعتقادى عملة قوية للجنس الروائى تقوم فى صفتى الانفتاح والحرية.

الصفة الأولى تتمثل فى قابلية ذلك الجنس لضم أجناس قولية أخرى كالشعر أثناء الملاحظات الانفعالية والدرامية العليا، وكبعض الصيغ المسرحية وحتى السينارية فى الحوارات ولوحات الوصف. فكل مكان مقال، والمهم هو أن يعرف الروائى كيف يستعين بهذا القالب أو ذاك بحسب قواعد المناسبة والكياسة. والغاية من حيث الشكل نظل هى كسر أحادية السرد الخطى وتبديد أى رتابة فى المناخ الحكائى... أما صفة الحرية، فقد وجدتنى أثبتها فى الكتابة الروائية بقدر ما أقف على تمعنها واضطرابها فى الشعر السائد عموماً. ففى تلك الكتابة لا هراوات عروضية تلاحقك ولا لزوميات السجع والقوافى ترهب حساسيتك وخيالك. إن الصفحات معها كمساحة حرث تأنيها أنى شئت، أو كأرض بور تبتدرها بما شئت وتوصى بها كل الفصول... وبهذا القول أعلم الآن أننى إنما أقيم بجوار الاختيار الداعى لى الرواية بوصفها كتابة تجريبية كلية تتحرك فى خضم الحياة والأشياء وبالتالى فى ملتقى وتقاطع الأجناس.

الانفتاح والحرية، إذن، وجهان لعملة واحدة، لم أجرب قدرتها على تفجير طاقات الخيلة وإمكاناتها مثلما جربتها فى الكتابة الروائية. فالتخيلية (أو الخيالية) القائمة على استثمار الذكرى والفانتازم والمعيش، للروائى أن يخلق شخصوا من لحم ودم، وبهيمهم الوجود الذى يريد، ويحركهم فى المكان والزمان حسب رؤى وغايات يتقصدها أو يعول فى بلورتها على ما يحبل به الحكى من صدف سعيدة ومن حملات وفورات. لكن عمل الخيلة الثرى المجهض يبقى مدهما يخطر متاخمة الخيط والشطط أو السقوط فيهما، كأن أحكى أشياء لا تلمح إلا باستحالتها المطلقة أو حوادث لا يستسيغها الذوق والاحتمال. فلا بد إذن للمخيالية أن تعمل بنوع من الخفة والرقّة وأن تؤمن ثقافى مصداقيتها وفعاليتها. ولا أراها تحقق هذا إلا بالتواطؤ والتفاعل مع نصين، هما فى رأى أهم التصور الدافعة المهيبة: النص الفلسفى والنص التراثى - التاريخى.

٤ - عن النص التراثي - التاريخي

التراث هو ما أستطيع قراءته وفهمه من مقالات العرب قبل الإسلام وبعده في مختلف أطوارهم التاريخية. والمقالات تلك تندرج إجمالاً في أهم مكونات الثقافة العربية - الإسلامية المكتوبة، وهي الأدب والتصوف، وما يصطلح على تسميته بالعلوم العقلية والعلوم العقلية. ويلحق بهذه المكونات كل تعبير أو فن ينتسب إلى الأدب الشفوي أو إلى الإنجازات البدوية في المعمار والخط والزخرفة... إلخ.

العلاقة بين الروائي العربي والتراث تبدولي من حيث المبدأ ضرورية لازمة. فالتراث قطاعياً أو في أهم مرافقه يمثل الحقل الطبيعي لتكونه اللغوي والذهني، كما أن التراث يشكل ذاكرة ومرجعاً لشخصية الروائي القاعدية وتعرفاً لظهوره في العالم... إن من لا يمس تلك العلاقة ينساق سراً أو جهراً إلى ممارسة حداثة مهزوزة أو عدمية سلبية غير مسؤولة. كما أن من يعارض التراث أو يعرض عنه باسم «المعيش» يجهل أو يتجاهل أن هذا التراث يرافقه الأدبية (شعراً ومقامة) والصوفية تحديداً، إن هو إلا خزان المعيش بامتياز، وبالتالي فليس لأحد وصاية أو «منبول» احتكاري على المعيش يخول له حق حصره في بوتقة الحاضر الآني، وبالتالي تصريف الكتابة هلوسات وسيراً ذاتية.

أحسب أن كل شيء تراث؛ أي تاريخ، إذ حتى ما تنتجه حاضراً يأتي عليه وقت يحوله إلى تراث. وككل نسق تاريخي، يتعرض التراث في تقلبات الزمان وتغير الشروط والأحوال لاختبار الديمومة والبقاء، فتبرز منه أعمال أعلام تمنحها قوتها الذاتية الفاتكة نفوذاً عابراً للأمكنة والأزمنة، ثم تقيم «سانكريناً» في بعد يعرف كنهه ومداه كل مبدع خبير، ألا وهو بعد «المعاصرة اللازمية»، الذي يضم إليه وتلتقي فيه وجوه الإبداع والخلق المشرقة من ثقافات كل الأحقاب والآفاق.

التاريخ بوصفه «علماً» أو «فناً» في الثقافات التي مارسته، ظهر أصلاً بوصفه رواية موضوعها الخير. والخير في التاريخ العربي - الإسلامي مثلاً صنفان: صنف لا ينفع معه إلا القول مع ابن كثير «فالسعيد من قابل الأخبار بالتصديق والتسليم»، ومن قضياه، كما طرقها مؤرخونا القدامى وعلى رأسهم الطبري: في أول ما خلق الله القلم أو الظلمة، وأيهما أسبق: النهار أو الليل / في ترتيب ما خلق الله في الأيام الستة / الروايات في خلق إيليس وأدم، قصص الأنبياء والرسول... إلخ. أما الصنف الآخر فهو القائل بالتواتر أو بالشهادة والوثيقة، ومنهج الكتابة فيه قبل ابن خلدون والمقريري، لا يمدو أن يكون المنهج السائد في علم الحديث؛ أي الرواية المشروطة بمبدأ التعديل والتجريح لتمييز صحيح الروايات من منحلها وفاسدها، وتمكين الإسناد، الذي هو «خصيصة» هذه الأمة، من الاعتماد والاتصال. غير أن مجمل الروايات المقبولة بالتصديق الإنمائي أو تلك التي يحوزها الإسناد أو تلمح باستحالتها وتخرف العادة والتقليل العقلي كقصّة بناء مدينة إرم وسط اليمن بأمر من شداد بن عاذ، وقصة بناء الإسكندرية من طرف ذي القرنين الإسكندر المقدوني، وقصة تمثال الزرور، وقصة سبلماسة «مدينة الحاس»، وغيرها مما تناقله مؤرخونا القدامى بمن فهم إمامهم المسعودي، كل تلك القصص المروية، إضافة إلى ما هو معروف من قصص السير والملاحم و (ألف ليلة وليلة)، يحق للروائي اليوم أن يتمثل أقواها معنى وأجملها معنى، مسجلاً لهاها في سجل الإرماسات والتلمسات الروائية قبل بروز مفهوم الروائي - الكاتب وورسوخ الرواية بوصفها مشروعاً قصدياً رجساً واعياً بذاته وهويته، منتجاً لعمله وأساليبه وشكوله.

إجمالاً، النص التراثي التاريخي، المكتوب منه والشفوي؛ أي نص أعمر منه وأغنى بالواقعات والحالات والتجارب؛ زأى خزان أوسع منه لغرض إقامة الدلالات وتخريجها! لكن مثل هذا العمل الصعب المراس لا يوطد

لظهور ثمراته اليائمة الممتعة إلا العكوف على تحصيل المواد التراثية التاريخية وتدقيقها والاشتغال بقوة التنقيب والاستيعاب، وهذا ما ضرب عليه مثالا فاتنًا جوستاف فلوبر في روايته الرائدة (سلمبيو) أو أومبيرتو ليكو في رائعته (اسم الورد)...

٥ - عن النص الفلسفي

أى نص في الفلسفة أقصد؟

إن أقرب النصوص الفلسفية إلى وظائف الكتابة الروائية وفعاليتها ليس النص الشمولي النسقي، أو ما كان على شاكلته، إذ كيف نريد للروائي أن يستقر في نسق ما ويطمعن إليه، أو أن يعمل هو نفسه على تشييد منظومة فكرية يحتمى بها ويتكلم. الكتابة النسقية تعني مبادئ الاستمرارية والكلية والعقلنة المهيمنة، فتتشدد التمامية والانغلاق، أى حشر الحياة في كلية تحدد ماهيتها وتبرمج ديومتها وخفقتها. وهذا ما جعل أنجح فيلسوف نسقي، هيجل، يقول إنه آخر الفلاسفة: آخرهم لأنه وضع الأطروحة وضدها، وأطل على أتباعه ومعارضيه من شرفة تركيبه أمنا، معدًا كل حالات اختبار الوجود لحظات زائلة في سريرة اقتراب الروح من المثال وانصهار التاريخ في المطلق. المعطيات الوجدانية من شرفة هيجل كلها شيء، الفرد كله بكل معاناته وتجاربته كله شيء، وعى الأنا بذاته وبالخارج والآخر وعى شقى لأنه مطبوع بالانتظار والتمزق، فهو كله شيء؛ وكل هذه الاغشيلات المثالية هي من أجل غاية لا تعنى أحدا ولا يطلع عليها أحد، ألا وهي حياة الكل وانتشاء الوعي الشمولي بذاته. هكذا يسقط الفرد ليعيش النسق وتتخلص المثالية المطلقة من المكابدات أو شوائب المعيش، فترتاح إلى انسجام مقدماتها مع خواتمها، وتتم بتسلسل تدبيراتها ومنطقها.

مع ما عرفته من أنساق فلسفية، لم أتمرن إلا على شيء واحد: تيسير البناء الروائي وهندسة الحكى، وما عدا هذا فإني أمانها، وخصوصًا ما منها وجد ترجمته في أنظمة سياسية كليانية ساحقة، أزعج إلى إظهار النص الفلسفي اللانسقي؛ أى المقتضى الشذرى، الأتبع والأجدى في مجال اختبار الوجود وتوليد الأفكار والرؤى؛ أمام تلك الأنساق أراني في صحبة الوجوديين أهتف جهرا أو خفنا: عاش الفرد! هتاف من أجل الفرد وليس الفردانية. طاقات الفرد الذاتية وهي على محك تجربة المعنى والعلاقة بالعالم والآخر، ذلك ما بت أبوءه مكانة مخصصة في انشغالي. والسبب أنه «مادام الإنسان يحيا، كما سجل سورين كيركجور، فلن ينتهى التناقض والألم والصراع... ولن ينتهى ذلك كله مادام الإنسان في الوجود. أما في السرد فكل شيء يفسر».

إيماني أو تعلقى الفكرى بالفرد، هو الذى حدا بي، على مستوى الكتابة، إلى إدراك إمكانات الرواية التعبيرية ونجاحاتها البلاغية، في مجال خلق شخص وتبع منحنيات حياتهم من خلال أنسجة العلاقات والعقد التى يتحركون فيها. وبالطبع ليس ضروريا أن يكون الفرد - الشخصية بطلا بالمعنى الملحمى أو التقليدى للكلمة، بل يحسن أن يظهر بوصفه عنصرا حيا متكلمًا عاملاً داخل مجموعة بشرية، يتفاعل معها ويبحث عنها صورة أو شهادة تستحق في نظر الروائي الالتقاط والحكى.

بمعان كثيرة، أدرك أن للرواية علائق مدلولية وثيقة بالفلسفة اللانسقية، الوجودية والحيوية، التى تخفل بأخصب مراتع التفكير في قضايا الإنسان، وهي في صيغها الحادة أو القصوى تتعلق أساسا بإشكال المعنى (أو اللامعنى) في جدلية الحياة والموت، المتمظهرة مثلاً في ثيمات دوستوفسكى وتولستوى المعروفة: الإنسان والشر/ الإنسان والحرية/ الإنسان والله، وهي ثيمات أمهات تنفرع عنها أخرى كثيرة، كالحرب والثورة والسلطة

أو كالحب والقلق والانهيال النفسى وخراب التواصل بين الذات... إلخ. وإذا كان الحضور الفلسفى فى أعمال فيثك الروائيين قويا، كما رصده وحلله كثير من النقاد، فإنه ليس أقل اعتمادا عند كتاب كبار لاحقين، أمثل عليهم بالتين فقط، هما نيكوس كاز نتزاكيس ولويس خورخى بورخيس. فالأول فيلسوف التكوين، تأثر كثيرا بالمذهب الحيوى (نيتشه وبرجسون) إضافة إلى المذهب البوذى. وهذا التأثر وجد عنده إطار استقبال موات فى إحدى أهم روافد ثقافة اليونان القديمة، بمثابة فى فكر هيراكليس الشعرى وفى الأبيقورية أو مذهب اللذة (لإيدوني) والسعادة (إفيديمونيا). ولعل أقوى وأجلى استثمار للبعد الفلسفى عند كاز نتزاكيس يعمل فى رائعته (حياة ومغامرات أليكسيس زوربا)، وذلك على مستويات عدة، منها مثلا ما كان عند سقراط والمفكرين قبله عبارة عن مولد حرارى وسماد للنهج الفلسفى؛ أى المسألة والتعجب والدهشة أمام أشياء الحياة وظواهر الوجود والكون. وهكذا نرى زوربا يعبر عن ذلك بشكل عفوى حار، إذ يتحدث مبهورا عن الكواكب والأشجار أو الأحجار المتحركة، كما لو أنه يراها للمرة الأولى («بروتى نورا فلانيو»، كما يقول فى لغته البسيطة الشيقة. أما بورخيس الذى كان ينكر انتماءه إلى أى نسق فلسفى، بحكم أن النسق فى المعرفة والفكر يقوم على الغش، كما رأى ذلك نيتشه من قبله، فإن ما يقره فى غير ما موضوع هو أنه فى أعماله كلها لم يفعل شيئا آخر غير التقيب فى الإمكانات الأدبية لنظريات فلسفية مثل العود الدائم والثالية، علاوة على أنه كان يشتغل بشيعة نفى الأنا والمكان أو بشيعة معارضة الزمان، وإن باعتبارها طرائق للتلهية أو السلوان... لكن ما يجدر تأكيديه عليه بالحاح هو أن أولئك الكتاب لم يتوقفوا فى علاقتهم بالفلسفة إلا لأن فهم الحكماى والروائى كان من الجدارة والعمق بحيث جنبهم الوقوع فى أساليب الخطابة والإقناع أو فى زلات الرواية - الأطروحة.

٦ - التخيل الإبداعى والحاجة إليه

لعل أول من مارس التخيل التاريخى بشكل مقصود وخارج المرجعية الملحمية الهوميرية هو هيرودوت الإيونى (أبو التاريخ، المتوفى فى ٤٢٠ ق.م)، وذلك فى كتابه المعروف (تواريخ) حول الحروب المنيذة بين اليونانيين والفرس. وقد لقب هذا المؤرخ بـ «الكذاب»، لأنه فى حكاياته عن بلدان جال فيها، كفرنس ومصر، كان من حين إلى آخر يلجأ إلى «الكذب» إما للتغلب على تمذر الخبر أو عجزه عنه، ولما قصد تشويق سامعيه وتزيين مرويياته. ويضى أن نص هيرودوت، بالرغم من نقائصه فى باب الدقة المعرفية، هو من الروائع الأدبية والمحاولات الجميلة فى مجال تقريب الشقة بين الحدث والخيال وبين الواقع والممكن.

الشهادة أو الوثيقة التاريخية كيفما تعدد حضورها وتجلت فعاليتها، لا يمكنها بأى حال أن تغطي مجالات الروح واللاشعور أو الحياة الباطنية بوجه عام، كما أنها لا تظال أيام وأعمال أصناف مجتمعية بكاملها، ناهيك عن الأديبات الشفوية والمرويات اللامكتوبة. فهناك، إذن، مغارات وهوامش كثيرة لا اهتمام ولا طاقة للمؤرخين بها. وبالتالي فإنها عند فاعلى الرواية الثقافية تقوم مقام زادهم القوى ومرتهم الخصب المتجدد.

بناءً على ما تقدم، أقول عن روايتى الأخيرة (العلامة) ما لاحظته زكريا تامر ويوسف الشارونى وخوان جوتيسولو على روايتى الأولى (مجنون الحكم) من كونها ليست رواية تاريخية بالمعنى التقليدى للكلمة. ففى الروائين معا، لم أقم كتابتى على خطية سردية تتبند الكرونولوجيا والتحقيب التاريخى المتداول ولا على لزوق بمادة تاريخية ما. كما أتى فى العملين معا رجدة قوى الشعور بالحاجة الحيوية إلى التخيل وإعماله فى سياقات المحتمل والممكن، وذلك لتحقيق فنية الرواية من جهة، ولتجاوز الثغرات والبياضات الكثيرة فى النص

التاريخى الإخبارى، من جهة أخرى. وإذن، فالروايتان ليستا تاريخيتين، بل فى التخيل التاريخى، وهما عبارة عن لوحات متداخلة أو أوعية متواصلة، توحى كلها بأزمة متعلقة متقاطعة، وليس بزمان واحد محدد، زمن الرواية التاريخية التقليدية كما عند موروا أو جورجى زيدان وعلى بالكثير.

إشارة إلى نموذج محسوس واحد هو (مجنون الحكم)، أقول إن هذه الرواية كانت فى البدء قصيدة طويلة فات أن قرأت بعضها فى مهرجان شفشاون للشعر سنة ٨٢، غير أنى شعرت بالتدريج بضيق القصيدة وعجزها عن احتواء ربع قرن مهول استغرقه عهد أعجب وأطغى خليفة فى تاريخ العرب الوسيط (٣٦٨ - ٤١١ هـ)، هو أبو على منصور (الملقب بالحاكم بأمر الله)، العبيدى الفاطمى، المغربى الأصل، المصرى المولد والدار والمنشأ، الذى أجمع المؤرخون على أن خلافته كانت «متضادة» وسيرته عجيبة، وأفعاله «نسيب لها النواصى» وتبحر فى فهمها وتعليلها عقول الناس من عامة وأكابر، وهو إلى عهدنا هذا مؤله فى عقيدة الدروز. وإذن، لما رأيت أن القصيدة تختنق أمام هذا الطاغوت الغريد من نوعه عربيا، والشبيه من وجوه إمبراطوريين رومانين، نبرون وكاليجولا، أخذت فى إجراء بحوثات تاريخية حوله وحول العهد الفاطمى عموما، وكأنى أعد رسالة جامعية مبهمة وموثقة. ولما فرغت من هذا العمل فى الخزانات وبعد أن زرت المآثر الحاكمة والفاطمية فى الفسطاط والقاهرة، وتيسر لى أثناء مشاركة فى ندوة بجبل الشوف أن أستخبر عن ديانة الدروز وتأليفها للحاكم بأمر الله، بعد هذا كله، بقيت لدى أسئلة كثيرة أطرحها على النص التاريخى، وثيقة أو شهادة، فلا يجيبنى إلا بالصمت والتكتم، أو باللمح والتلميح. إن مجمل ما خلفه جمهور المؤرخين عن ذلك الخليفة يضعه فى صورة إخبارية تركيبيه مع تمايزات محدودة فى التفصيل والرواية. غير أن تلك الصورة إن كانت تصلح لتحرير أطروحة أو مؤلف دراسى، فهي تصير قليلة النطق والشفاء أمام أسئلة نظرية بت أطرحها حول شروط إمكان الحاكم سياسيا و«جماهيريا» طيلة الفترة المدينة المذكورة، وفى بقعة جغرافية واسعة تشمل مصر والشامات وتمتد غربا إلى إفريقيا (تونس)، كما أن تلك الصورة تبدو أكثر شحا أمام أسئلة وجودية عن أفكار الحاكم وأفعاله وعلاقته المتضادة المضطربة، وعن نفسه وإصابته بالمآلخوليا التى كان عبر تداول اشتدادها وانفراسها يقود الدولة ويقرر فى شؤون البلاد والعباد... كما أن ما يمكن تسجيله فى باب انتميمات النص التاريخى أو نثراته، يقوم فى شأن شخصيات جذابة كانت تدور فى فلك الحاكم أو تنازع فى السلطة والبقاء؛ أى تتحرك معه أو ضده على مسرح المساء، والحال أن نصوص المؤرخين لا تقول عنها إلا القليل فى باب الخبر والإيضاح؛ وهذا هو شأن العبد مسعود الذى كان الحاكم يستعمله فى الحسبة كآلة للعقاب اللواطى، وكذلك شأن أبى ركة «الثائر باسم الله»، الذى ثار على الحاكم فى برقة ونظم حملة على مصر كادت تصف بالدولة الفاطمية؛ هذا فضلا عن القائد الكتانى بن دواس والسلطنة ست الملك (أعنت الحاكم) اللذين تأمرا ضد الطاغية حتى تسببا فى اغتياله... إلخ. وهذه الشخصيات، نظرا لشخصيتها الدرامية العليا، كان لابد أن أفرد لها وقفات خاصة انطلاقا من المادة الشحيحة التى تتوافر عليها فى باب الخبر التاريخى، وذلك بإعمال التخيل؛ أى الافتراض القريب إلى المقبول، البعيد عن التخريف والتداعيات الاعتيادية.

٧ - عن موضوعين محوريين

٧ - ١ - فى جدلية السلطة.

فى طى ما أصبدرته من نصوص روائية، تبدو ريمة السلطة بوصفها ثابتا بارزا، لكن ليس على حساب تيمات أخرى مختلفة أو مضادة للسلطة. ففي (مجنون الحكم) و (العلامة) مسالك ومستويات ترصد لحظات

قوة ساخنة في الحكيم الفاطمي والماليكي، ولكنها لا تتعدى كونها محوراً ضمن محاور متقاطعة أو متجاورة، بعضها في الحب، وبعضها في استقبال الحياة والإبتهاج بها، وبعضها الآخر في حياة المصيرين اليومية... إلخ. وحتى في روايتي (محسن الفضي زين شامة) و (سماسرة السراب)، فإن السلطة قائمة بوصفها ممارسة ولكن من خلال أو في مرآة موضوعية بطلانة حملة الشهادات وموضوعة قوالب الموت والهجرة السرية.

في مضمار جدلية السلطة وترابطها بوصفها تيمة بترجمات أخرى، أعطى مثالا دالا من رواية لم أنشرها بعد، اسمها (أمير يوم وليلة)، وأقصد به الأمير والشاعر العباسي ابن المعتز الذي يمثل في تاريخ الحكم العربي - الإسلامي كله حالة فريدة، من حيث إنه وضع على السرير ويبيع بالخلافة من طرف نخب بغداد من العلماء والكتاب والقضاة، وذلك حتى يلغوا استخلاف الصبي المقتدر الذي نصبه غلمان القصر حفاظاً على موقعهم وقوتهم، فزج بابن المعتز في طلب عرش كان زاهداً فيه، وأكره على خوض نضال كان يمجّه ويزدره. ولما كانت الغلبة لمؤنس الخادم وصحبه كان مقتل الشاعر أمير يوم وليلة...

ظاهرياً يمكن تصنيف هذه الرواية في الأدب السياسي نظراً لوظائف شخصيتها وظيفتها التاريخية المعلومة، ولكن من خلف هذا الديكور السياسي تبرز قضايا وجودية درامية تصب في العتب والموت والقدر الإنساني. ففرضيتي في هذه الرواية - وأريدها ذات بعد فكري جمالي أساساً - هي أن ابن المعتز الذي أيقنته معانيته ومعاتنه أن الخلافة العباسية لا محالة سائرة إلى نهاية بيّسة، تبذت له بعض علاماتها في رداة مقتل جده المتوكل وخلع أبيه المعتز، وفي تجرير الأتراك والعبيد، ابن المعتز هذا، بعد أن لم يسر بما رأى اختار مبكراً أن يتربى على نحو يفسده سياسياً ويخلق بينه وبين استحقاقه الخليفي الموروث شرخاً لا يدرع، وبينه وبين رجال الدولة صعداً لا يربأ. فكان مذهبه في ادخار شهادات عدم الدراية والكفاءة السياسية هو الأبيقورية الجامحة الماجنة وإقتناء اللذات ما ظهر منها وما بطن، وهذا ليس في مجال السيرة اليومية فحسب، وإنما أيضاً في دائرة الاهتمام الأدنى الصرف حيث خص شعر العصر بكتابه (طبقات الشعراء) و(ألف الجامع في الغناء لأدب الخمس والشراب). فكأن ابن المعتز كان يتلهى عن موته الحائم بشتى الانغماسات المجونة الملتفة، وكأني بشعاره هو: إن كان مصرعي لا بد أت، فليكن لي رفقة الشعر والخمر والغواني.

استطرد كان لا بد منه حتى أظهر أن مسألة السلطة السياسية هي كالشجرة التي ورءاه غابة من الموضوعات والدلالات ذات البعد الإنساني الأشمل. والكتابة فيها - بنوع من الانتباه وليس من الهوس - قد تكون مهمتها على أي حال، هي الإسهام في تقريب إدارة الحكم من الوعي العام وإرجاعها إلى دوائر الشفافية والإدراك، بعيداً عن حالات القداسة والتعالي وعن سيطرة الطلاسم والألغاز وتلك مهمة اكتشفها منذ أواخر القرن الخامس قبل الميلاد بيريكلز، ووضعها حجر أساساً لنظام حكم أسماء: «ديمقراطية».

٧ - ٢ - في كتابة سير الآخرين لا سيرتي أنا

إن «الأوتوبوجرافيا» ركن في الكتابة ركين، لا بد من معرفته وأرتياده، خصوصاً إن كان يتيح عبر طريق «الاعتراقات» الغوص في معرفة النفس الإنسانية وأحوالها. فما أجمل أن نقرأ في هذا الباب نصوصاً للغزالي وابن حزم وابن منقذ وابن بطوطة وابن خلدون، أو نصوصاً في الثقافة الغربية للقديس أوغسطين وروسو وريكز، وغيرهم! إلا أن الملاحظ في وسطنا الروائي العربي لهذا العهد هو أن كثيراً من كتابات ممارسي «الأوتوبوجرافيا» إنما تفرز سيرة ذاتية، جليلة أو مقنعة، هي في معظمها سير الوسواس والهوسات واللهج بالأنا، سير الانكباب على البسرة، والتأمل في الاسم الشخصي وحروفه ومعانيه، أي أنها كثيراً ما تستحيل إلى

نرجسيات متمحورة حول الذات بوصفها مهمازاً جوهرياً وقاعدة ذهاب وإياب ودوران... إلخ. هذا مع أن هناك اليوم أكثر من سؤال نقدي يحق طرحه على السيرة الذاتية صنفًا وممارسة، مثلاً: هل يمكن لأي عقد أوتويوجرافي أن يقوم على الحقيقة والصدق في الاعتراف والسر؟ وهل حقاً يتيح للذات أن تكشف عن كليها وتقول كل شيء؟ والذات، أي ذات، ماذا عساه أن تحكيه وهي تسود الصفحات وتنزل فيها إن لم تكن بلغت حداً من الاستثنائية والتفرد كبيراً، خارقاً للعادة أو في قلب الوجود الجنوني، المحل والكارثي؟ إننا لا نقول بأن «الأناء» يلزم إقباره وطمسه، بل نرى فقط أن هوابله وصواعده نفي مغارة الباطن لا تكفي لخلق الكتابة الأدبية بوصفها كتابة ثقافية كلية.

أما سر فش «الأوتويوجرافيا» وما حام حولها عند بعض كتابنا المشاركة وكثير من كتابنا المغاربة، فهو أنهم يفعل ضعف انفراسهم العمودي أو التاريخي - التراثي لا يستطيعون سواها ولا الخروج عنها؛ كما أن الكتاب بالفرنسية منهم، على وجه التخصص، يسدون ذلك الجنس، حفاظاً على كسب جمهورهم اللغوي الطبيعي وتعاقدهم معه، فيضطرون إلى أن يعملوا رهن طلبات هذا الجمهور وانتقاراته، التي تصب كلها في التلذذات بالرأبئية والعجالية، كما عرفها وألفناها في ليالي (ألف ليلة وليلة). ولهذا السبب الضاغط نرى أولئك الكتاب يتبارون في مدارات الاستبطانات والذاتيات، وإظهار شخصياتهم (من ذويهم) بوصفها كائنات إثنولوجية محددة وجودياً بالتخلف والتقليد، كما نراهم يجتهدون في تحويل ثقافة بلادهم إلى صندوق عجائب، كلما رفعوا غطاءه أخرجوا منه ذكرياتهم المتداعبة عن حكايات جحا وحديدان الحرامي وعائشة قنديشة، وعن جن الأركان والحمامات، وعن الألياء والطلاسم والعادات الروحية الإحيائية وما شابه، مع اعتقادهم أنهم بهذه الشعوبيات والصور الفولكلورية إنما يغفرون من الأدب الشعبي اللامكتوب، الذي يعارضون به - من دون علم - آداب التراث العربي المكتوب.

إذا كان العمل الروائي يقوم على اختيارات ورهانات، فإنني في ممارسته أميل ما أكون إلى غض النظر عن سيرتي الذاتية، وأعوذ برحاب الثقافة الواسعة من ذكر أنا، لاسيما وأني لا أرى في تلك السيرة ما يتميز بالفردة والاستثنائية فيستحق الحكى. أما من كتبوا سيرهم بنحو ما ولكن بوصف ذلك إشارة على عتية توديع الحياة (التعريف بابن خلدون ورحلته غرباً وشرقاً)، أو من صمدتهم حياتهم المتدافعة المرسجة عن كتابة سيرهم (كالحاكم بأمر الله الفاطمي)، أو من لا طاقة لهم بالكتابة وهم من مختبرى محن الحياة المجهولين (كالفتى زين شامة وعبر بلال... إلخ)، فهم يهيموني بدرجة كبيرة، وأتنب نفسى كاتباً لسيرهم الذاتية بوصفها شهادات وقطعا وجودية تحيل إلى الواقع بما هو واقع وبما هو مستوهم أو موهوم. وفي كتابتي هاته ليس لي، بالطبع، أن ادعى الأشء تماماً خلف شخصي، نظراً لأن هناك قدراً ما من إسقاطاتي الذاتية عليهم لا أستطيع رده أو إلغاؤه، لاسيما ما يتعلق منها برؤى واختياراتي النظرية والإيديولوجية.

٨ - اللغة وعاء الهوية الحية

من باب الاختيار الروائي، أضيف أن المقوم المتمم للتخييل في الرواية الثقافية يقوم في شعرية جونا أو متاخها. عريضاً يمكن للكتابة الروائية أن تستعمل الأسلوب الصحفي أو الروبرتاجي أو السيناري، لكن هذه العناصر لا تدخل في التعاريف الجوهرية للرواية. شعرية المناخ الروائي، سواء في السرد أو الحوار - كما أظهر باختين بخصوص دوستوفسكي - هي من بين مركبات الشد والتأثير المركب الأكثر قدرة على إعطاء النص الروائي جماليته وبالتالي حظه في اجتياز اختبار الانتقاء الزمني؛ فسؤال كل رواية «حققة هو، كما

يسجل ميلان كونديديرا: «ما الوجود الإنساني وأين تكمن شعرته؟». كل الكتاب المبدعين الأصلاء يعلمون في قراره أنفسهم ومداركهم ما لا ينفك اللسانيون يبرهنون عليه: اللغة، كل لغة، هي عالم في ذاته، يعطى للخطاب قواعده ونواظمه، وللكتابة أرضية انفراسها واشتغالها، وللرؤيا أفق نبضها وخرقها، مع أن هذا العالم من طبعه أن يسترجع دوماً كل الحيويات والإنجازات القولية التي يتيحها، ولو كانت لمبدعين عصاة متمردين كرامبو وبودلير وسيلين وأرتو، أو كانت لتيارات كالسريالية أو الكريبول... إلخ. وبالتالي فإن اللغة، بصورة مجازية، هي مثل الشعبان الذي بعض ذنبه، يبدل جلده، ولكنه يبقى مع ذلك زاحفة منصهرة في جنبها وطبيعتها «حتى قبل بقطة وعينا الأولى، كما يكتب لوى يمسيلف، تكون الكلمات قد رنت من حولنا، مستعدة لأن تلف البذور الهشة البكر لفكرنا، وأن تبعنا من دون كلل طوال حياتنا، منذ انشغالنا اليومية للتواضعة حتى لحظاتها الأكثر سمواً وحميمية، لحظاتها التي تستمد منها حياة سائر الأيام قوة وحرارة، بغضل الذكريات المجسدة في اللغة».

وعليه، فإن القول أو الاستمرار في القول بفكرة أن اللغة في مجال الخلق الأبدى، وحتى الفكرى، وسيلة تعبير ليس غير، ما هو سوى قول لا أصل له في الحقيقة. ولا فكيف نفسر أن كتابنا بالفرنسية مثلاً لا يشعرون باستقامة وعائلهم النفسى واللغوى، ولا يتنفسون ولا يعيشون الإبداع إلا داخل لغة واحدة مفردة من دون أن يقدروا على إبدالها بلغة أخرى، كالتى يفترض أنها لغتهم الأم أو لغتهم القومية مثلاً؟ إن اللغة، كما يؤكد يمسيلف ذاته، ليست مجرد مراقق، بل هي خيط عميق الحبك في نسيج الفكر: إنها للفرد كنز الذاكرة ووعى يقط متوارثان ابنا عن أبه.

مع الإبداع الروائى، الذى يهمنى في هذا المقام، لا شئ يعمل ويتحقق إلا باللغة وفيها، سواء تعلق الأمر بالفكرة والبناء أو بالسرد والتخييل. الروائى الذى تضعف علاقته باللغة وتفتر، روائى فاشل يمس، حتى ولو برع في هندسة البناء ووضع الأفكار.

اللغة هي ذخيرة الروائى الحية: في عالم الجماد والنبات والحيوان والإنسان، بها يسمى ويصف ويصور، وبها يقطع ويركب، وبها يلتقط ويمشهد، وبها يكبر ويصغر، وبها يحرك ويوقع. هذا فضلاً عن أنها هي مالكة هويته وبوتقة حساسيته وأحاسيسه، وحتى وعيه بعالم الناس والأشياء.

إن القول بمطابقة اللغة لا علاقة له البتة بالبديع والحسنات اللفظية أو ما شاكل هذه الصنعة، بل فلسفته تقوم على أن الآداب تنتمى إلى لغاتها روحاً وقلباً وحساً ومعنى. فالاشتغال الحق باللغة هو اشتغال عليها بقصد تطويرها وتطويرها حديثاً: أى تحقيق حرية اللفظ والمعنى معاً، على نحو جدلى وثيق، كما كان مطلب التوحيد، وغيره من كتابتنا الكلاسيكيين. وهكذا أراى في اللغة ميالاً إلى بيانها وليس إلى بديعها وزخرفها، وإلى شفافيتها وسهولها الممتنع وليس إلى وعرها وغريبها. لهذا أثر على صعيد المفردات والتعابير أن أكتب مثلاً: ليت بدل اختلاق/ القبر بدل الرمس أو الجدث/ الموت بدل الحمام/ أذنب بدل ركب العشاء/ الليل المظلم بدل الديجور... إلخ؛ ولذلك أيضاً أميل إلى التعامل مع الفصيح في العامية المغربية، وهو يشكل في جذائى مادة قاموس غنى قائم بذاته...

تحشية على كلامى في اللغة، أضيف كلمة وجيزة في مسألة تقنيات الكتابة الروائية: أجمع التقنيات في هذا المجال وأنسبها هي تلك التي لا تنقل كاهل النص ولا تظهر في مساحته بوصفها علامات توجيه لرواد. أجمال التقنيات هي التي تنصهر في الكتابة انصهاراً ليلاً بحيث يكاد القارى لا يراها، وإن لاحظها ففى سيات

شفافة لا تكلف فيها ولا تصنع. وأجمل التقنيات أخيراً هي تلك التي تمشق التحرك والتحول وتحاكي الحياة في جديليتها وتوالدها..

لكن، هناك بالطبع فرق بين الرواية والشعر في علاقتهما باللغة؛ فمع الشعر الكلمات ثم الكلمات والصور أولاً، والبقية تأتي؛ أما في الرواية فإن ما يسبق إلى الوجود هو، كما أسماه ليكو في حاشية على (اسم الورد)، البناء الكوسمولوجي بشخصه وفضاءاته وعقده، ثم تأتي الكلمات لتنفخ الروح فيه وإمداده بأسباب التشكل والتحقق... مثال واحد أعطيه على ذلك في سورة التكويد الكثيرة الصور حيث أقرأ مثلاً الآية ٦ «وَإِذَا الْبَحَارُ سُجِّرَتْ» بوصفها وحدة دلالية وصورة قائمة بذاتها، فأتوسطها وأنعم بها وأنفعل؛ أما الآيتان ٨ و ٩: «وَإِذَا الْمَوْءودَةُ سُئِلَتْ بِأَيِّ ذَنْبٍ قُتِلَتْ» فأتى، وإن قرأتها على المنوال نفسه، لا أقدر أن أتعامى عن إضافتهما المدلولية التي تتظاهر بوصفها فاتحة قصيدة بل رواية... إلخ. وبالتالي فالفرق المشار إليه إنما هو فرق في الوضع والدرجة، وليس في الجوهر والطبيعة. ويبقى أن اللغة في كل أجناس الإبداع الكتابية هي ركن ركين، لا يعلمه إلا الراغب في المخلوق والتجريب، الساعي بكيانه كله إلى لغته كيما يصير فيها على كل شئ قديراً.

حتى أختم

١ - إن زمرا من روائيينا العرب، وخصوصاً منهم كتاب السيرة الذاتية، مازالوا إجمالاً يعيشون ثقافياً على الفطرة، أو ليس لهم بالشقافة القارئة، القوة الفاعلة، إلا علاقات رخوة، فائرة، متداعية. وفي جو تصاعد الذاتية والترجيسات تولد كمية من الأعمال ميتة، أو تطفو على السطح إلى حين بالإشهار والجمعجة الإعلامية. هذا في حين أن الكتابة الروائية أصبحت اليوم - وعلى الأقل منذ بورخيس - مركزة على دعامة أو مرجعية، هي الثقافة بمعناها الشمولي المتفتح. والرواية، سواء وظفت المخزون التاريخي - التراثي أو أى مخزون آخر، لا مناص لها في عهدنا هذا من الارتباط القوى الخصب بالثقافة؛ أى بهذه السيروية من القيم المضافة التي هي عناوين إنسانيتنا وآيات إبداعنا.

٢ - أمام الأعمال القصصية والروائية لسرفنتس وجوته وبورخيس وفولوير وجارسيا ماركيز وكاليفينو وليكو ومحموظ والذين هم من صنفهم، أستخلص - لحسابي - أن الرواية ثقافة بقدر ما هي ممارسة إبداعية بامتياز. إن من يكتفى بين الروائيين باستلهم سرته ودخان سجائره يقصى نفسه من الأدب الروائي قبل أن يقصيه الآخرون. وإذن، الكتابة الروائية التي لا تأخذ كتاب الكون بقوة الجد أو لا تعمل فيها قريحة الحفر والبحث الثقافيّين (و القريحة، كما في حديث نبوي شريف، مثل الضرع بدر بالامتراء ويجف بالترك والإهمال)، هذه الكتابة إن هي إلا غناء أو عمل هش قابل لأن تذروه رياح الطلي والنسيان.

أقول بذلك كله تحمساً وتحيزاً، ولكني أظل بالطبع مقتنعا بأن السيادة هي للخيالية بوصفها طاقة افتراضية كشفية في ميادين أحوال النفس الإنسانية وواطن المجتمعات ومفاراتها؛ كما أن لها السيادة من باب موهبتها في تليين المفاهيم الفلسفية وتلطيفها ومد الفكر بمراتع الحركة والتشخيص.

٣ - إني أنطلق في الكتابة الروائية من تراكماتها، ولكن المعنى القيمي والكيفي للتراكم. كما أتى أهتم بواقعها الحاضر، إن كان هذا الواقع يبنى التركة ويطورها، بعيداً عن الضوضاء الموضوعية ومزايادات التجريد والتعظيم، مثلما هو الحال عموماً في تيار الرواية الجديدة في فرنسا الستينيات والسبعينيات، أو في بعض كتابات مرجحيت دوراس أو نصوص صامويل بيكت الأخيرة.

٤ - موقفى الفكرى المحرك، من جهة أساسية، لعملى الروائى، أصوغه اختصاراً كالآتى: الدراسات والقراءات التراثية المعاصرة عندنا صارت فى غالبيتها الأعم تدور فى الحلقات المفرغة المكرورة، وتتسم بنزوع فلسفتينى Philistinisme، أى نافر من قيمتى الجمالية والفن، أو تصحيرى فى مجال حياة الفكر والتاريخ. فالتأليف والرسائل فى التراث صار معظمها فى زماننا يرهق كاهل هذا التراث نفسه بالمفاهيم الغليظة الموصفة أو بالنظريات المتهافتة فى نقد العقل العربى ونقد النقد... إلخ. مع العلم أن أصحاب ذلك كله يشتركون فى وهم جوب أرجاء التراث الشاسعة طولاً وعرضاً وعمقاً، ويحللون ما قبضوا عليه منها بمنهج لا تاريخى، يغلب عليها الانتقاء والدغم والتصريف بالجملة... ورأى، الذى أعمل على ترجمته بالفعل، أن التراث بكل فروعه المكتوبة أو الشفوية، بالرغم من أنه سيظل موضوعاً للأطروحات والشهادات الجامعية، فإن إزماش وجوده الصحى الحق يبتنا لا يتيسر إلا بتحويل مواد وعجائته إلى ورش للعمل الإبداعى، بحكم أن البعد الجمالى فى كل تراث هو أبرز قيمه المميزة والأجدر والأبقى. وعندى أن الكتابة الروائية يلزم أن تتخرط لإيجابيا فى ذلك الورش الإبداعى بالرجوع إلى التراث الثقافى على النحو الذى ذكرت فى شهادتى، كما بالتحدى بروح المبادأة والخلق والابتكار.

٥ - الحدادة فى الكتابة الروائية فرع من الحدادة من حيث هى نتاج متجدد لحلقات القيم المضافة، وتعبير حى عن الوجود والحضور هنا والآن، فى حقول الإبداع، والسؤال، بعيداً عن مسالك التقليد والاتباع... أقول بهذا مع اقتناعى التجريبي المعيش أن الحدادة ليس ما يقوم وينحصر فى الزمن المعاصر وحده، بل هى أيضاً محاصيل التألفات والإشراقات الإبداعية العابرة للأزمنة والأمكنة. وبهذا المعنى يتظاهر تاريخ الإبداع فى الجنس الروائى تخصيصاً بوصفه تاريخاً لحدائتها. أما من يحد الحدادة بالمعصر والعصرية ويلجمها بهما، محولاً إياها إلى حكرة تجارية أو دينية، فعليه أن يتمثل دوماً بأبياتنا لأحد فاعلى الحدادة الأفذاذ، جان آرثر رامبو، وهى:

«سعت إلى إحداث أزهار جديدة، ونجوم جديدة، وأبدان جديدة، وظننت أنى اكتسبت طاقات خارقة. والآن! على أن أفر خيالى وذكرياتى! مجد شاعر وراو تبده الريح» (فصل فى جهنم).



مواجهة الفناء

جمال الفيضاني

أين ذهب الأمس؟

إنه أول التساؤلات في أفق رعي البكر.

الأحد، الاثنين، الثلاثاء ...

اليوم الأربعاء. أين ذهبت الأيام المولية؟ بل أين مضت الساعة الماضية؟

إذا ييمت الوجه صوب نقطة معينة في المكان، ثم أمنت السير، هل أصل إلى لحظة منقضية؟

مع تقدمي النسبي في الزمان، مع إدراكي تفاصيل لم أكن أعرفها من قبل، صرت أسأل.

تلك اللحظة التي تسميها «الآن» .. من أين تجيء؟ إلى أين تمضي؟ لماذا لا تثبت؟ لماذا لا نقدر على التأثير فيها بالإبطاء أو الإسراع؟ لماذا نفلت هاربة باستمرار، نعبثنا بلا توقف أو تمهل، هل نحن الذين نمر بها أم هي التي نمر بنا؟ هل توجد مستقلة عنا، لها حضور موضوعي منفصل، أم أنها تتبع منا نحن، هل توجد لحظة آتية واحدة يمر بها الكون كله، أم أن لكل مدار لحظة؟ لكل إنسان زمانه الخاص؟

تساؤلات عديدة محورها الزمن. تساؤلات بلا إجابات حاسمة حتى الآن، وعندما تستعصى الأجوبة يصبح طرح الاستفسارات نوعاً من المعرفة. كان لابد أن يمضي وقت طويل حتى أدرك أن الدهر أو الوقت أو

الزمن أو العصر أو الآن أو الماضي أو المستقبل، كل هذه التسميات ما هي إلا رموز لتلك القوة التي تدفعنا باستمرار إلى الأمام، فمجيء الإنسان إلى العالم، منذ خروجه من الرحم، الميلاد، منذ الصرخة الأولى، يبدأ نقصانه؛ فكل لحظة تدفعه إلى النهاية. قوة هائلة لا قبل لنا بردها أو التأثير فيها تدفعنا صوب تلك النقطة، صوب الغروب، صوب إسدال الستار والمضي إلى حيث لا ندرى. وقديما منذ أربعة آلاف سنة تساءل شاعر فرعونى مجهول أثناء عزفه على قيثارته:

«وهل عاد أحد من هناك ليخبرنا عما رآه؟»

كلا، لم يعد أحد ليخبرنا عن موضوع المغييب الأبدى، كذلك ما من تفسير مقنع حتى الآن أو مرضى قدّمه العلم الإنسانى للزمن. كان لابد أن يمضى وقت طويل حتى أدرك أن الدهر أو الوقت أو الزمن هو الذى يؤثر فىنا، هو الذى يطوينا ولا نطويه، إنه يوجدنا ويذرينا، يغتينا.

لكننى مثل البشر الذين أنتمى إليهم، لم أستمسلم، فما زلت أسمى، ما زلت أتساءل:

ما الزمان؟

ما المكان؟

ما زلت - رغم وعى الأتم أن كل شئى بعضى إلى فناء - أحاول أن أترك علامة، وما أكتبه هو تلك العلامة، ما من قوة إنسانية تحاول جاهدة قهر هذا الفناء المستمر، هذا العلم المؤكد، إلا الإبداع بمختلف أشكاله، ومستوياته. تعلمت ما حاوله أجدادى الفراعنة عندما حاولوا قهر العدم بالفن، بالعمارة، بالتحف فوق الصخور، فوق الجدران، بالرسم، بالكلمة، بتخيّل امتداد لا يفنى لتلك الحياة الآتية. كان الزمن محور الحضارة الفرعونية والفكر الفرعونى، كانت حضارة تعلق بالحياة، ورفض لانتهاؤها تماما على المستوى الفردى. لذلك، كان للميت يدفن مع حاجاته، وأشيائه المفضلة، بدءاً من لباسه وحليته وطعامه، وأوراقه وكتبه وكلمات تلخص سيرته وفضائله، وكل ما يساعده على العودة إلى الحياة الدنيا، حتى جسده توصلوا إلى ما يصونه من البلى بالتحيط. بالمتحف المصرى بالقاهرة، أمضى الساعات الطوال متأملاً موميات أحد عشر ملكاً من أعظم ملوك الفراعنة، عرضوا فى قاعة ضيقة، داخل صناديق مستطيلة. توابيت حديثة من زجاج لبضاعة وليس للملك كانوا فى مرتبة الآلهة، لقد قطعت هذه الأجسام الهامدة رحلة طويلة فى الزمان لا يقل أقصرها عن ثلاثة آلاف سنة. ما زال التعبير الأخير على وجهه ومسيس الثانى، ما زال ألم الجرح القاتل على ملايح «مسقن رع» الملك الشهير الذى لقي مصرعه وهو يحارب الهكسوس الذين احتلوا مصر وحارب ليجلوهم عنها؛ شفتاه منفرجتان، أسنانه يادية، يده التى شلت نتيجة الضربة المسددة إلى الجمجمة لانزال فى الوضع نفسه الذى اتخذته لحظة الإصابة. تلك اللحظة التى احتفظ لنا ببعض آثارها ذلك المخطط المجهول. تلك اللحظة ما يعينى إعادة إنتاجها، إعادة رواية ما جرى فيها، هذا ما أحاوله وهذا ما أقصو أنه دور الفن، دور الأدب، ولذلك أقف فى مواجهة زمن، وليس فى مواجهة تاريخ.

الزمن فعل أبدي، كونى، سرمضى.

التاريخ مفهوم بشرى، نسى.

ليس انشغالي بالتاريخ، بقراءته، بمطالعة مصادره، سوى شكل من أشكال همى الدائم بالزمن. من خلال تلك المصادر التي كتبها مؤرخون رحلوا، أو شعراء، أو رحالة معروفون، أو رحالة مجهولون، أحاول أن أستخدم بعضاً من ملامح تلك اللحظات الفانية، أحاول الإمساك بالماضي من جديد. الإحساس بالتاريخ أهم عندي من فهمه، ما يعينني أولئك البشر المجهولون إذ أنامل الأهرام، أعظم بناء بشري، وأقدم عمارة أنشأها الإنسان على سطح كوكبنا. لا تدور أفكاري حول خوفو، الملك الذي شيد الأهرام في عصره، إنما حول أولئك المهندسين الذين خططوا وصمموا، والعمال الذين قطعوا الأحجار، ورفعوا الأثقال، ومات بعضهم تحت الردم.

من يذكر هؤلاء؟

إنه الإبداع الأدبي أو الفني.

عندما يمر القادة تحت أقواس النصر، عندما يتسلمون الأوسمة، أفكر في الجنود الذين حاربوا، الذين جرحوا أو قتلوا، وقد عشت الحرب لمدة ست سنوات على جبهة القتال، وسمعت آلام قومي، ورأيته، وامتد بي الأجل إلى زمن قريب أصبح الحديث عما سمعناه بطولات الرجال غير مرغوب فيه!

تلك السنوات الست التي واجهت فيها الموت، التي وقفت فيها عند الخط الفاصل بين الحياة والموت؛ تلك السنوات لن تذكر إلا في سطور قليلة، سطور غير دالة، ثم يأتي يوم تصبح فيه تلك الأيام نسياناً منسياً. لكن قد تبقى سطور قصيدة أو قصة على بعض من جواهرها، وهذا ما يقوم به الإبداع الإنساني الذي أعتبره الجهد الوحيد في ذلك الكون الشاسع لمقاومة الفناء المستمر.

* * *

وأستمر في التساؤل:

ما الزمان؟

ما المكان؟

قيل قديماً إن الزمان مكان سائل، والمكان زمان متجمد، والحقيقة أنهما عرضان لشئ واحد، يمكن أن نسميه العالم أو الوجود. فلنجرّب أن نتذكر لحظة ما انقضت، لا بد أنها ستقترن بمكان، بموضع ما، فلنجرّب أن نتذكر مكاناً مررنا به أو عشنا فيه أو أمضينا فيه وقتاً، سنجد مقترباً بلحظة ما.

إنني في حالة وعي دائم بالزمن، أغادر لحظة لن تعود أبداً وأمل في بلوغ لحظة آتية قد لا أصل إليها، دائماً تتمركز حياتي حول تلك اللحظة الآتية، بمجرد التفوق بالآن يتحول إلى ماضٍ.

حتى بلوغ العشرين كنت أتساءل فقط، أتساءل كثيراً وأعاني قليلاً، كان البادي من الزمن الخاص أكثر مما معنى. وعندما يتطلع الإنسان طويلاً إلى الآتي لا ينشغل كثيراً بالماضي.

في الثلاثينيات يبدأ الالتفاف إلى ما انقضى؛ بدأت أعي أكثر فناء اللحظات، عبور الإنسان دائماً لتلك اللحظة الآتية التي تطويه عليها، تضمونها نتائية الحياة والموت، بل إن الموت قائم، نشط فينا، داخلنا، وعند لحظة بعينها يسود.

تمضي السنوات في العقد الرابع أسرع، ومع التقدم في العمر يزداد الإيقاع سرعة، ينتبه الإنسان ليجد نفسه وقد أتم الخمسين أو الستين. حقاً، ما أقصر الفرصة المتاحة للحياة. لذلك كان أملى دائماً أن تكون الحياة محتملة بالنسبة إلى سائر البشر، على الأقل الحد الأدنى من الإنسانية، من تلبية الاحتياجات الروحية والمادية. لا شك أن عالمنا لا يسوده العدل، ولكنني أتصور أنه كلما زاد الوعي بقصر المدة، وسرعة انقضاء الرحلة، كلما جعل ذلك العمل ضرورياً لتحويل الحياة إلى إمكان محتمل، إلى جعل العالم مكاناً جميلاً، يتأخى فيه البشر ويدعون.

* * *

نحن لا ندرك كنه الزمان، لا نعرف سره، لا نعرف من أين بدأ، ومتى ينتهي. هل له أول وآخر؟ وإذا كان له بداية، فأى زمان خلق فيه الزمان؟

نحن نرى أعراضه، ولا ندرك جوهره، تماماً كالناظر في المرأة، لا يرى المرأة، لكنه يرى نفسه فيها. هكذا، نرى أعراض الزمان، تغيرات الملامح، مشاهد الحياة وتعاقبها، الميلاد، الموت، التذكر، النسيان، الصعود، الاضمحلال، الوجود، العدم ...

من خلال الكتابة أحاول مقارنة اللحظة الفانية، أحاول الإصغاء إلى إيقاعها، إلى تلاشيها المستمر، إلى صلصلة أجراس الرحيل. بالكتابة أذود عن نفسي الإحساس بالعدم، وفي الكلمة أجد قمة التعبير عن وجودي وقدرتي على مقاومة الغناء الذي حتماً أنا ماضٍ إليه.

قديمًا قال الشاعر العربي:

ما أطيب العيش لو أن الفتى حجر تنبؤ الحوادث عنه وهو ملموم

أطلق الشاعر صيحته تلك في وجه العدم، ولم يدرك أن الحجر نفسه سيفنى يوماً، إنني أقرب إلى المعنى الذي عبر عنه شاعر عربي قديم عندما قال:

أرى الأيام لا تبقى على حال فأحكيها



ثلاثية ١٩٥٢ وقالب السوناتا

جميل عطية إبراهيم

كتبت شهادتين استعدادا لهذا المؤتمر الموقر، لكننى فى النهاية قررت التقدم بهذا البحث حول إشكالية العلاقة بين الكتابة الروائية والقوالب الموسيقية، مقتحما بذلك مناطق محرمة بالحديث عن ثلاثية لى، بحثا عن علاقة قد تبدو واهية.

فى روايتى الأخيرة (أوراق سكندرية) تحدث بطل الرواية «عجيب كفاى» عن زيارته إلى معهد فؤاد للموسيقى العربية بعد حصوله على الشهادة الابتدائية، وعن رغبته فى دراسة الموسيقى تمثلا بالشيخ مسعود مسعود الذى كان يجيد العزف على العود، وكذلك فى روايتى (والبحر ليس بملآن) وردت إشارات إلى موسيقى «سترافنسكى وسيبيلوس»، لكن الحديث عن الموسيقى لا يبنى التأليف الموسيقى. وما أقصده تحديدا بهذا الإشكال هو: هل يمكن أن يقام معمار رواية على هيئة قالب من القوالب الموسيقية؟

(ثلاثية ١٩٥٢) حظيت بدراسات نقدية جادة، ورحب بها بعض النقاد فور صدور أجزاءها تباعا فى دروايات الهلال، وقد أسعدنى النقد، خاصة الدراسة المطولة التى نشرها جابر عصفور فى صحيفة الحياة على ثلاثة أجزاء، وقارن فيها بين مصائر الأبطال ومصائر أبطال ثلاثية أستاذنا الكبير نجيب محفوظ، حيث تبدأ (ثلاثية ١٩٥٢) من حيث انتهت ثلاثية أستاذنا الكبير نجيب محفوظ، كما أن إبراهيم فتحي نشر عدة دراسات عن (ثلاثية ١٩٥٢)، بل تفضل بكتابة كلمة المحرر لجزأين منها عند النشر، وقد أسعدنى نقده وتفهيم هذا العمل، كما أسعدنى تفهم جابر عصفور له.

غير أن ما أود عرضه هنا لا يتعلق بالنقد الأدبي، بل يتعلق بالتأليف الروائي، من واقع خبرتي بوصفي مؤلفاً، حول علاقة الفنون بعضها ببعض، لأنني عندما شرعت في كتابة (ثلاثية ١٩٥٢)، رأيت أنني لن أكتب ثلاثية أو رواية أجيال إذا صح التعبير، لكنني أود كتابة رواية واحدة، وتجربتها واحدة وهي حركة الجيش في ١٩٥٢ مع تنويعات عليها.

ثلاثية أستاذنا نجيب محفوظ يسير فيها الزمان متدفقا منذ ثورة ١٩١٩ وحتى عام ١٩٤٦، وهي رواية أجيال، وتقسيمها إلى أجزاء قد جاء لضرورات النشر فقط، أما (ثلاثية ١٩٥٢) فهي تتبدع عن رواية الأجيال، بل أبطالها يعيشون تجربة واحدة، ولا أقول لحظة شعورية واحدة، على الرغم من سريان الزمان من سنة ١٩٥٢ إلى سنة ١٩٨١ فشاغلهم سنة ١٩٨١ كشغل سنة ١٩٥٢ عند قيام حركة الجيش أو الانقلاب أو الثورة فيما بعد، وفي الجزء الأخير من الثلاثية والمعنون ١٩٨١ عندما يلتقون صدفة: أحمد السيد باشا الذي تجاوز الثمانين عاما وعباس أبو حميدة الفلاح اليساري الذي هذه النضال، وزاهية تلك الفلاحه التي تعلمت، وأصبحت زوجة لرجل القانون الشهير أحمد السيد باشا، وكرامة ابن الفلاحين الذي دخل إلى الخارجية عندما فتحت أبوابها لأبناء الفقراء بعد الثورة، كلهم شاغلهم بل هاجسهم الوحيد، ماذا جرى للبلد؟ ولماذا جرى ما جرى على هذا النحو دون غيره؟

إذن، هي تجربة واحدة، قلبتها الأيام تارة على نار هادئة وتارة على نار متأججة، محورها مناقشة المسببات لفهم الحاضر، فكيف كانت المعالجة وكيف كان البناء في (ثلاثية ١٩٥٢)؟

في مثل هذه الروايات، لنا على سبيل المثال في رواية (الصخب والعنف) لفوكتر وكذلك في (رباعية الإسكندرية) لداريل أسوة حسنة، حيث المعالجة الأدبية الراقية لتحقيق مسامع شغلت المؤلف، لكنني ابتعدت عن فوكتر وداريل لأسباب رأيتها في حينه منطقية ومقنعة؛ ففي الجزء الأول والمعنون ١٩٥٢، اقترب السرد من رواية القرن ١٩ أو رواية النصف الأول من القرن العشرين، المؤلف يفرد حيزاً للشخص للتعبير عن أنفسهم من الخارج والداخل أيضاً، دون الإغراق في المونولوج الداخلي، بل الخارج يكاد يأتي في موازاة مع الداخل، لاستعراض القضايا كافة التي تشغل الرواية بأجزائها الثلاثة. وكما في قالب السوناتا، يتم استعراض كل الأبحاث الرئيسية، والأبحاث الرئيسية هنا في لغة الأدب، هي القضايا الرئيسية في الرواية، وليس المقصود بذلك موسيقى اللغة، أو الالتفات إلى الإيقاع أو القفلات أو غير ذلك من عناصر الموسيقى.

أما الجزء الثاني من الرواية، المعنون بـ (أوراق ١٩٥٤)، فقد جاء في قالب روائي مخالف تماماً، صراعات بين الأبحاث الرئيسية، سرعة الإيقاع، مع تنويعات عليها في حالة تفاعل مستمر، وكل شخصية تقدم شيئاً يدفع الأحداث إلى الأمام، أو تكشف عن شيء من وجهة نظرها، ثم تتركه لشخصية أخرى تخالفها الرأي أو المعرفة، في حركة صراع مستمر وبمشابهة الحركة الثانية من قالب السوناتا، أو تفاعل الأبحاث. أما الجزء الثالث من الرواية وعنوانه (١٩٨١)، فقد جاء على هيئة استعراض حزين وتأمل لأربعة أبحاث رئيسية، وبمشابهة معالجة حزينة وعميقة لكل الأبحاث الروائية. أو أدايجو بلغة الموسيقى، لكل ما جرى، وما فات.

لم تكن ثلاثية أستاذنا الكبير نجيب محفوظ غائبة عني أثناء كتابة الرواية، بل كنت أبدأ صباحي بقراءة ما بين ست صفحات إلى عشر منها قبل انشغالي بالكتابة، وتلك عادة اتبعها وأحرص عليها، وأعجبها من وسائل تنشيط الذاكرة، فقرأت روايات الأدب والاستماع إلى روايات الموسيقى من مثمرات الإلهام عندي في ساعات الكتابة.

والسؤال هنا، لماذا لجأتُ إلى هذا الشكل أو القالب، بعيدا عن شكل رواية الأجيال المعروف منذ القرن ١٩؟ أو إنجازات فوكتور أو داريل؟ وإجابتي في بساطة أنني كنت أبحث عن حلول تتعلق بالمعمار الروائي تتناسب مع مضمون روايتي.

ولم يتوقف واحد من النقاد عند هذا الشكل الغريب لـ (ثلاثية ١٩٥٢)، وعندما ألحقت إلى هذا الشكل في حوارات أجريت معي، سقطت الفقرات التي أشرت فيها إلى هذه المسألة من الحوارات، حتى ظننت أنني أخرف أو أثير قضايا خيالية لا وجود لها، فهل من حق كاتب أن يصرح أنه استعار قالبا موسيقيا لعمل روايتي؟ ربما نشر الرواية متفرقة على عدة سنوات متباعدة، الجزء الأول نشر عام ١٩٩٠ والجزء الثالث نشر عام ١٩٩٧، جعل التعامل معها جزءا جزءا، دون الربط بين الأجزاء، وربما قراءتها في نفس واحد في كتاب، قد تثير تلك القضية، وعندئذ ربما يؤخذ على الكاتب عدم معرفته بأصول الصنعة، ووحدة النسيج في البناء، وأنه يخلط بين أشكال متنافرة في الكتابة الروائية.

وفي الحقيقة مثل هذا الإشكال - علاقة الفنون بعضها ببعض - في حاجة إلى بحث أكثر تعمقا، فالكلمات ليست بأنغام، وإذا قيل جوازا الرسم بالكلمات، فكل قصيدة شعر ليست بلوحة فنية، ومما يزيد هذه الإشكالية تعقيدا أن معالجة النغمات تتم وفقا لقواعد الانتقال بين المقامات من المقام الكبير إلى الصغير مثلا أو بين عدة مقامات من ديوان واحد أيضا، بينما حديثي عن (ثلاثية ١٩٥٢) الروائية، كان في معظمه يشير إلى قضايا رئيسية سياسية أو فكرية أو اجتماعية، وهو ما لا تتعرض له الموسيقى من قريب أو بعيد إلا فيما يطلق عليه جوازا الموسيقى الوصفية، فكيف تصح المقارنة بين الكلمات والنغمات أو بين القضايا والألحان؟

في هذا الصدد أقول إن قالب السوناتا لا يركز إلى نغمات مفردة، ولكنه يتعامل مع ألحان متكاملة أو شبه متكاملة، كما أن الشكل الروائي لا يستند إلى كلمات ولكن إلى أحداث وشخص وفضاء، ولهذا ربما من الجائز مقارنة ألحان متكاملة بفضاء وأحداث فكرية أو اجتماعية أو سياسية.

لقد استعارت الفنون من بعضها المدارس الفنية، وشاعت الرومانتيكية في الشعر كما شاعت في الفنون التشكيلية على سبيل المثال، بل قيل لوحة تأثيرية، وشعراء تأثيريون، فهل يقرّنا ذلك من استعارة القوالب الموسيقية في الأدب، وهل من الجائز أن يخرج علينا قاص بقوله: هذه القصة القصيرة من قالب البشر الشائع في الموسيقى الشرقية؟ أرى ذلك جائزا بل من طبائع الأمور. فالحديث عن القوالب الموسيقية مثل قالب السوناتا، وهو أشهر القوالب الموسيقية أو القصيدة السيمفونية لا يعني بحال من الأحوال مناقشة المقامات الموسيقية أو أصول الثقلات أو قواعد التأليف الهارموني أو البوليفوني أو تعدد الأصوات الأوركستراية، وذلك معروف في الموسيقى، كما أن الشكل أو البناء الروائي معروف في الأدب.

فيل في السابق إن كل الفنون تجري لتلحق بالموسيقى، فهل قصدت على نحو ما تحقيق ذلك في روايتي؟ كلا. لقد لجأتُ إلى هذا القالب الموسيقي لإيجاد حلول لمشاكل روائية تتعلق بصلب الرواية ونسيجها ومنظورها، فهل وفقت، ربما، وربما أيضا إقحام هذا الشكل أو هذا القالب أفسد متعة قراءة الرواية، وجاء شكليا مصطنعا ولا ضرورة فنية له، ولا قيمة له، إلى حد أنه لم يلفت نظر واحد من النقاد أو القراء، كما أن مخاطر الادعاءات كبيرة في مثل هذه الجملات، حيث الرغبة في التحديث عادة ما تبرز القدرة على التأسيس، والخلط بين مقامات موسيقية وقواعد التأليف المتعدد الأصوات وبين أصول النقد وقواعد البلاغة والنحو سوف يمثل أمضوكة الزمان، فكيف يتسق الحديث بخصوص «فادي» أو «صول ييمول» أو «مقام لا» الصغير مع قواعد تتعلق بالبلاغة أو النحو أو البناء في الرواية؟

على كل حال استعارتني لهذا الشكل الموسيقى في (ثلاثية ١٩٥٢) لا يقصد بها أنها أصبحت على الرواية صيغة موسيقية شعرية أو أنها منحتها قيمة موسيقية مضافة، بل كان ذلك لضرورات فنية تتعلق بصלב الرواية من داخلها وليس من خارجها أو هكذا زعمى.

هذه كلها محاذير كانت كفيلة بأن أقدم إلى هذا المؤتمر الموقر بشهادة، وقد أعددت بالفعل شهادتين إحداهما تتيح لى الحديث عن الأدب والغربة، لكننى فضلت اقتحام مجال رأيتُه مهماً وربما محرماً، فهل وفقت؟



رياح الرواية الزاهبة

حسن داوود

على الطريق، فى النزلة التى يسميها سائقو السيارات العمومية نزلة السارولا، كان الرجل بائع العلكة واقفاً كمادته. بل كان متحركاً كمادته فيما هو يقدم العلبة الصغيرة للسائقين من خارج نوافذهم المفتوحة، باذلاً جهداً أحسبه هاملاً لإبقاء جسمه المنتفض المهتز واقفاً متماسكاً. ذلك نوع من الإعاقة شائع، كما إنه شائع التشوه الذى يصاحبه جاعلاً اليدين مساقطين كأنما بأسلاك داخلية معطلة. فى آخرهما، أو فى آخر حركتهما، كانت الأصابع ممدودة متصلة. هكذا كأنها تصوب أو تشير إلى كل شئ تأخذها الحركة اللا إرادية إلى ناحيته. أما وجهه، الذى كان عليه أن يبدل له القسم الأعظم من الجهد ليبقيه ثابتاً فى مكانه، فكان مبتسماً برغم ذلك، مظهراً عن هناءة تعرف أنها، نحن المزدحمة سيارتنا فى النزلة، أنها من أخطاء الشكل ومن تشوّهاته.

فى يوم واحد من الأيام لا أعرف ماذا فعل وماذا تغير فيه، فأصبح قابلاً لأنه يوصف فى مشهد روائى أو قصصى. ربما كانت تلك النظرة المتألمة التى انصرف بها عن زبائنه إلى نفسه، ليرتاح، وإن واقفاً وسط ضجيجيه الداخلى المتولد عن حركته الموصوفة أعلاه. قبل ذلك، قبل تلك النظرة، لم يكن يخطر لى أنه من شخوص الكتابة ومن أبطالها. كان، برغم كل ما فيه، واحداً من مشاهد الطريق المعتادة. كان أقفر تعبيرية وأقل قوةً مشهدية من أن ينتقل من حيز الحياة إلى حيز الأدب. ذاك الانتقال الصعب الجوهرى الذى لا يتحقق بمجرد أن يأخذ كاتب قلمه ليكتب عن شئ رآه. ذاك أن الشخص، أو الشئ، يجب أن يكون موجوداً وجوذاً كتابياً قبل أن تصل الكتابة إليه. رجلنا هذا، فى نزلة السارولا، كان قليل الحظ، إذ كان يفقره وجوده العادى،

لولا تلك النظرة المتأملّة التي انطوى بها على داخل نفسه، مرتاحاً من زبائنه. تلك النظرة الواحدة وضعت في مشهد، أو جعلت منه مشهداً. إنه، بها تلك النظرة، كان قد بدا كأنما في صورة فوتوغرافية، أو كأنما في تمثال، مشهداً قابلاً لأن يكون خالداً، الخلود الذي نعتقه للأبد.

ليست الكتابة مهنة أو صنعة لتحويل الحياة اليومية إلى أدب، هكذا على نحو ما شاع من تحويل المعادن إلى ذهب. ذاك أن الأدب، أو الرواية، ينبغي لهما أن يكونا موجودين وجوداً سابقاً في الحياة. الرجل بائع العلكة، في نزلة السارولا، كان، قبل اكتشافه، أقل حظاً من الرجل الذي يشبهه في فيلم (ابنة ريان) لدافيد لين؛ إذ تميز هذا الأخير بوجوده في السينما التي ألقت له مشاهد، هو الممتوه الأشوه، بدا فيها، كأنه واحد من أربع شخصيات نموذجية أو خمس تختصر بشر ليرلندا السابقة جميعهم. جعلته السينما، فيما هو يمشی مقلداً مشية العسكريين، معلّماً على صدره الوسام الذي وجده مرمياً على رمل الشاطئ ورافعاً يده، فيما هو يمشی، بالتحية العسكرية، جعلته السينما واحداً من الشخصيات التي نستعين بها لترفع إلى الضوء أشخاصاً يشبهونه لكن مغموين في عادية الحياة وفي ظليتها.

صاحبنا بائع العلكة كان أقل حظاً من مثيله الذي في فيلم دافيد لين؛ إذ لم يستطع، بوقوفه هناك في نزلة السارولا، أن يوسع مشهد، ويجعله في قوة المشهد السينمائي أو الروائي. لم يستطع أن يرفع نفسه إلى ذلك المصاف. ما يمكن أن يؤهل شخصاً للرواية أو للسينما هو، في ما أحسب، جمعه، في صورته الواحدة، لصورتين أو أكثر يضمهما معاً فيه. ذلك يشبه تلك اللوحة البلاستيكية الصغيرة التي كنا نلهم بها أطفالاً فتظهر لنا، إذ تحركها، صورة ثانية كانت مختبئة فيها. في أثناء ما ننظر إلى ما يشبه ذلك الآن من بشر حقيقيين نكون، في ما أفن، لا تعدد الوجه أو نكثره بل نكون نتخذ ذلك وسيلة لنسبر غوره.

كما لنسبر حقائق أو موضوعات للتفكير يثيرها فينا ازدواج الوجوه واختلاطها. الرجل بائع العلكة أدخل وجهه في هيئة أخرى؛ إذ انصرف عنا، في تلك اللحظة، إلى نفسه. ماذا هناك، في نفسه؟ صرنا نتساءل نحن الذين في السيارات التي أوقفناها الرحمة. كيف هي نفسه؟ هل هي واسعة مثل أرض منبسطة لا عوائق فيها ولا تنوعات؟ هل هي بيضاء أو هادئة اللون على الأقل مثلما نعتقد أنها أرض الجنة؟ لقد حملنا الرجل، بنظرته تلك، إلى أن نفكر فيه مستخدمين، لإيضاح ذلك لأنفسنا، صوراً لا أفكاراً. أو صوراً مختلطة بأفكار. أو أننا، بنحو أرق، استسلمنا في تفكيرنا إلى ما نعتقد انجهاهنا التلقائي، الخاص بنا. أي أننا صرنا مع موجتنا الحرة، أو تيارنا المتسمة حركته بالاندفاع والتوسع، لا بالتسلسل.

جعلنا الرجل، إذ أدخل وجهه في هيئة أخرى، جعلنا نتساءل «ماذا هناك في نفسه؟» أو «كيف هي نفسه؟». منذ الصفحات الأولى من روايته (الصخب والعنف) وضعنا وليم فوكر في هذا الموقف ذاته لزاء بطله المتخلف عقلياً: بنجي أو بنجامين. منذ بداية ظهوره في الرواية ممسكاً بيد أخته التي ترعاه في نزوته ماثمة لياه، في الوقت نفسه، من النقاط كرات الجولف التي تتقدم متدرجة إليه بعد أن تضرب هناك بمصيفها. منذ ظهوره الأول ذاك بدأ بنجي يتكون على أنه شخصية كأنما من باطنه لا من ظاهره، لم يصغه وليم فوكر جسماً وشكلاً بل بدأ به من هناك، من أعماقه التي رحنا نتساءل ماذا فيها أو كيف هي؟

هذا وقد كان فوكر ملتبساً في السؤال إلى درجة أنه أدخل نفسه في باطن بنجي، المتخلف عقلياً، وأخذ يتكلم أو يروي من هناك، من ذلك الداخل الغامض. في التعبير الشائع يقال، مثلاً إن الروائي حل في

شخصية بطله أو يقال إنه تَقَمَّصَهَا. قد يكون هذا التعبير الشائع دقيقاً لكنه، فى أى حال، لم يمد جملياً ولا موفياً بالفرض. ذاك أن طوال الاستعمال قد أنقصه أو أضعف المعنى الذى يحاول، من دون تمكن، أن يوصله قوياً. ينبغى حين يتعلق الأمر بالرواية، أن لا نأخذ الكلام إلا حياً، لم يمت منه شيء.

لقد بدأ ولیم فوکنر من باطن بنجى لا من ظاهره. وهو، إضافة إلى ذلك، بدأ يروى من الوسط لا من البداية. من الوسط أى ما هو قلب الرجل المتخلف عقلياً أو صلبه أو صلب نفسه، أى أنه بدأ من الموضوع ذاته الذى سينتهى إليه، هكذا، كأنه ظل فى الوسط أو فى البؤرة المكونة للجسم المصنوع كله من طاقاتها.

تلك بداية أملتها موجة التفكير الحرة. فى الرواية، فى كتابة الرواية، أحسب أنه ينبغى لنا أن نكون هناك، فى بواطن البشر أو فى دواخلهم. ولیم فوکنر لم يكتفِ بأن أحل نفسه محلّ بنجى بل إنه، فى كتاب آخر له «بينما أُرقد محتضرة» أحل نفسه محل كل من شخصيات الرواية جميعها. أرست همنجواى وصف الألم الذى شعر به الثور، بصيغة الثور المتكلم، حين اخترقت الرصاصة رأسه فى قصة «فرنسيس موكامبير». الرواى اللبائى فؤاد كتمان أحل نفسه محل بيته وكنيسة قرينه وجعل ينطقها أو ينطق بلسانها. لظالم سعى الروائيون إلى الحلول محل شخصيات أخرى، أو أقوام أخرى، أو مخلوقات أخرى. ذلك، على الدوام، كان فتنتهم وامتحانهم فى الوقت نفسه يمتحنون أنفسهم به. أما مصدر هذه الفتنة فهو، فى ما أحسب، كامن فى مطابقة الذاتين (ذات الرواى وذات موضوعه) فى ذات واحدة. ذاك يعيدنا بالطبع إلى الهيهتين فى الوجه الواحد، المذكور عنهما أعلاه، كما يعيدنا أيضاً إلى تلك اللعبة البلاستيكية ذات الصورتين الملتصقة إحداها فى الأخرى والمحاولة، فى الوقت ذاته، أن تغطي عليها وتزجيها.

ليست الكتابة الروائية مهنة أو صنعة لتحويل الحياة اليومية إلى أدب، وليس بالجبر وحده يمكن للبشر المهملين أن يخرجوا من ظل الحياة إلى ضوء الكتابة. الرواى ليس حاملاً الحياة إلى الكتب بالنقل والتدوين. إنه أولاً وقبل كل شيء، راء لما هو موجود لكن الموجود هذا، للنظرة العابرة المتسريعة، «ليس بالمستبان» بحسب أبى نواس، إنه راء وكاشف أيضاً مستخدماً فى سبيل ذلك وعيه واستبطانه الروائيين، كما لغته الروائية أيضاً تلك التى لن تصل إلى تمامها أو كمالها ما دام أنها تختزع نفسها دائماً. وعلى نحو ما هو خطأ القول إن هناك طريقة لتأليف الرواية على الرواى أن يطبقها أو يحتذيها كما يحتذى معذ أطروحة الدكتوراه سبيل من سبقوه، على نحو ما هو خطأ هذا القول، كذلك من الخطأ الفادح اعتبار أن هناك لغة على الرواى أن ينضم إليها ليدخل فى ملكها.

أرأى هنا معولاً تعولاً كثيراً على رجلى بائع العلكة الموصوفة حركته أعلاه كما الموصوفة نظرتة التى أفلتته فجأة لأن يكون فى مشهد رواى، أحسب أن حالى، ببطلى هذا، قد يشبه حال جزير الذى أشار إلى الرجل شارب اللبن من ضرع العنزة وقال: «انظروا، هذا هو أبى الذى قلت شعراً كثيراً فيه» هل يستحق بائع العلكة، أو سواء من أضرابه وأشباهه، أن يُحمل إليه الأدب ويوقف عنده؟ أقصد هل يقدر رجلى ذاك، أو بطلى، أن يستحق البطولة تقوم عليه وحده، هكذا من دون أن يكون دالاً إلا على نفسه. أقصد أيضاً هل يمكن أن يُكتفى به متعزلاً عن الموضوعات الكبرى التى تساق عادة شخصيات الروايات تحتها كالقطعان. هل يستطيع أن يقوم بنفسه من دون موضوع الفقر مثلاً أو من دون موضوع العدالة الاجتماعية أو حتى عدالة الأقدار المفقودة بتفريقها بين الناس؟ عن كتاب لى هو (تحت شرفة أنجى) قال لى قارئ ناقد إنه كان على أن أستفيض فى

وصف للمأساة الاجتماعية التي تمانيتها العانسات. لم يجد اكتمالاً للمعنى أو تحققاً له فيما هو يقرأ صفحاته عن أسميتهن النساء الصغيرات يتسامرن أو يتغاون، على طريقتهن طبعاً، في المقهى الذي ذهبن ليجلسن فيه. يجب عليهن، بحسب القارئ الناقد ذاك، أن يعبرن عن شيء حتى يمكن لهن أن يتوجدن. أى أن عليهن أن يتنمّن إلى واحد من الموضوعات الكبيرة تلك ليكون لوجودهن سبب ومعنى.

ذاك أن الرواية عندنا، في تيارها الغالب، مازالت ساعية إلى نوع الانتماء ذاك. لها فيه حاجة على نحو ما للفرد حاجة، ليكون ذا معنى، إلى حزب أو جماعة أو قوم. أقصد هنا ما يوحد الحزب أو الجماعة أو القوم وهو العقيدة أو العصبية أو الدم. لا يفيد في شيء أن تتناول الرواية العانسات الثلاث من دون أن يكون موضوعها العنوسة نفسها. كما لا يفيد في شيء أن تكتب عن أشخاص جانبيين أو هامشيين عايشانهم في سنوات الحرب الكثيرة، هكذا من دون أن يكون موضوعنا هو الحرب. أى، بعبارة أخرى، من دون أن يكونوا ضحاياها. أين الحرب في هذه الروايات، صار يسأل النقاد كتاب الرواية. أو «إنها رواية الحرب» قالوا، وما زالوا يقولون، عن حقبة رواية مازالت مستمرة منذ عشرين سنة.

الحرب التي ينبغي أن تكون قضية الكتابة وأن تتلقفها الكتابة مثل فرصة سحت. يدر أمرنا كما لو أننا لا نقدر أن نؤدى معنى إلا إذا انضوينا في قضية واتخذنا لأنفسنا اسمها. يجب أن يكون للشئ معنى الذي لن يستقيم وجوده إلا به. هذه ليست رواية عن الشيخوخة صرت أقول لمن قرأوا روايتي (أيام زائدة). ليست عن الشيخوخة، بل عن هذا الشيخ الفرد الذي لا يشبه الشيخ في شيء، إنها رواية عن الشيخوخة يقولون، وأنا أقول لا ليست كذلك، لكنهم بعد ذلك يماودون قول ما قالوه حتى يتأسكت إذ يقولون ذلك، شأن رجلى الشيخ الذي أصبه إصرار من حوله أنه في السابعة والتسعين وليس في الواحدة والتسعين، فقبل هكذا بالعمر الذي شاؤوه له.

روايات ينبغي لها أن تنتمى إلى قضايا أو تتبع قضايا. أعطى اسم رواية الحرب للرواية اللبنانية المعاصرة وذلك على أمل أن تشمل التسمية كل ما كتب ومالم يكتب بعد. ذاك أنه ينبغي أن يعطى اسم للحقبة لكي تسمى به. إنها رواية الحرب، وقبلها بحقيقتين أو ثلاث كانت رواية الهزيمة. أما الشعر الذي ظهر بعد «رواية الهزيمة» فهو شعر المقاومة أو «شعر الجنوب» في لبنان بعد أن صار للجنوب حربه وقضيته. روايات حقب ذات أسماء، وإن لم يتوفر ذلك سميت الرواية إلى تسمية قضيتها، غير الرواية طبعاً، بنفسها. في السنوات الأخيرة ازدادت قضايا الروايات عظماً، فهنا رواية عن تاريخ بلد كامل وهناك رواية عن التغيرات الاجتماعية التي ألمت بمدينة كاملة. إنه الهوى الملحمي يستعد ثانية. ذلك في ما أحسب يشبه أن تنتظر الرواية في مرآة مجسمها ذى القضايا الكبيرة الموحدة ليكون لها، مثله، قضاياها وأسمائها التي لا تقل أهمية وعظماً. إنها تنظر في مرآته لتعرف نفسها أو لتعرفها. هكذا ستكون رواية التاريخ الكاملة لمدن أو لبلدان أو لحروب مرحباً بها على الدوام. من أجلها نرضى بأن يكون الزمن مستقيماً ممتداً مثل قلاة متطاولة المسافات.

روايات تستعير من الحقب الجسام أو الأحداث الجسام معنى لوجودها. وربما يحدث أن تزول الروايات بزوال الحقب والأحداث هذه. تبدو دائماً كأننا نجمع كل زمن لنا في صفة واحدة. صفة واحدة تكفى لحربه ولوطيته ولعشقه ولشكالاته الاجتماعية والتربوية والأحوال أهله جميعها. إنها أزمنة تتعاقب مثل موجات رياح عالية تهب واحدة إثر واحدة، أو واحدة تزيح واحدة على الأرض، الواحدة هي أيضاً، التي لا تتغير. ريح تزيح

ريحاً وقلما يصمد شيء على الأرض الواحدة، أو على الأصح لا يستقل شيء بوجود خاص به ليعصى على الاقتلاع. في الرواية كما في الشعر لا نبدو، في حقبة الراهنة هذه، كأننا تنسلل من سبق وجوده وجودنا، في الرواية كما في الشعر، لا يقدر روائي أو شاعر أن يقول إنه امتداد لتاريخ كتابي تواصلت مراحله. لا يخفى على أحد أن الروائيين، إذ يسألون عن أنسابهم، لا يسمون مراجع محلية ينتسبون إليها. أنا أقول إنني واعد شغفي في الرواية الأمريكية، كاتب آخر يجده في الرواية الجديدة الفرنسية أو في كاتب يعينه بمعزل عن لغته ووطنيته، لم يصنع تاريخ راسخ ليورث الآتين بعده. هل هذا بسبب أننا كنا نأخذ الزمن كلا مجتمعاً لا يتعد شيء فيه عن شيء؟ هل لأننا، في الرواية مثلاً، لم تلق بالاً كثيراً إلى ما يجعلها موجودة بتاريخ هو لها وحدها؟



كتابة المكان بعيداً عنه

خليل النعيمي

أهمية المكان الواقعي تكمن في تمايزه عن الذات، لا في تماهى الذات معه، وهذا التمايز هو الذي يَنْضِجُ وعي الكائن، وعيه بالعالم والتاريخ، بتاريخه الشخصي، وبالتاريخ العام، فالتاريخ مكان.

إن انفصال الذات المبدعة عن المكان، حتى وهي تعيش فيه، هو الذي سيخلصها من سيطرة فكر المكان عليها. وهو الذي سيدفعها إلى أن تستبدل بتصورها الشكلي المحافظ للعالم تصوراً جدلياً ونقدياً له. تصوراً يفجر طاقتها الإبداعية بلا حذر أو خوف.

المكان الجديد (أو البعيد) لا يحرر الكائن من المكان القديم، إذن، وإنما من التصاقاته المبطنة، من العوائق المعرفية والسلوكية الراسخة فيه. إنه يحرره أخلاقياً، لا جغرافياً.

ليس من الضروري أن نحب المكان، إذن، لنقيم فيه. ولا أن نظل مقيمين فيه لنكتب عنه. الكتابة عن المكان، من وجهة النظر هذه، وفيما يخصني، نقد وليست إدانة.

الإدانة مفهوم أخلاقي (ديني) يحمل تصوراً سكونياً للذات وللعالم. والنقد شأن آخر، إنه موقف ديناميكي، ينشئ تصوراً حيويًا متغيراً للذات وللعالم، وأهم من ذلك، كله، للمكان، للمكان أهلاً وفكراً.

الإدانة (وهي تتضمن، في ما تتضمن: المدح، والذم، والحنين الفارغ، والتعلق المحبط بالمكان، وتمجيد صورة البؤرة الأولى، والخوف من الأمكنة الجديدة، والشعور بالأمان الكاذب في المكان القديم...) تركز، أساساً، على الانفعال. الانفعال الذي لا يتطلب سوى استثارة الذكريات. انفعال متواطئ قد يوحي بأنه يمكن أن يتحول إلى فعل،

لكنه إن تحول فسيكون فعلا مفرغا من كل محتوى تاريخي، لأنه بلا منظور. أما النقد فإنه، على العكس من ذلك، يتطلب وعيا مغايرا، أكاد أقول وعيا عدائيا. وعي يجعل الكائن يدرك أهمية تاريخه الشخصي (الذي كثيرا ما يجهل كل شئ فيه) في مواجهة التاريخ العام (الذي حتى به حشيا). يدفعه إلى الخلاص من سيطرة الوضع عليه: وضع المكان. فليس ثمة وضع بلا مكان يكبر فيه، ويتضخم (إن لم نقل يتأسطر).

هذا الشعور بالخلاص هو الذي سيعيد (يخلق من جديد، بالأحرى) ارتباط الكائن بمكانه الأول. ارتباطه الواعي به، هذه المرة. ارتباطه الحقيقي بالمكان. بالمكان، وحده، لا بالسلطة المتمكنة منه، ولا بالفكر السائد فيه. وهو الذي سيحول المكان، الذي أعيد الارتباط به، من محل للسكنى إلى قبضاء للسلوك، حيث يغدو المكان امتدادا حيويا للذات، للذات الواعية التي استغادته، كتأبيا على الأقل.

لكن وعي الكائن بأهمية المكان ليس، في الحقيقة، إلا شكلا من أشكال وعيه بذاته. وهذا الوعي لا يمكن أن يوضح ويشرح إلا عبر مواجهة الكائن لمخططه الخاص، وبالتالي لمكونات ذاته. فمواجهة الذات هي المواجهة الحاسمة في حياة الكائن، بخاصة عندما يكون مبدعا.

هذه المواجهة لن تخلصه من حشوه ولغو، فحسب، وإنما ستدفع به إلى طرق جديدة في التفكير والتعبير (وأهم من ذلك) في السلوك. وهي التي ستمنحه، كما أرى، من إقامة ارتباطات جديدة مع الأمكنة التالية، لأنه يكون قد تخلص، نهائيا، من سيطرة المكان عليه.

ولذا تأخذ هذه الحالة، حالة الوعي المتأري، أو الذي لم يعد قابلا للاستيعاب، بعدا أساسيا في «إبداع الفارقين»، أولئك الذين تخلوا، لإجبار أو اختيارا، عن «بؤسهم الأولي»، لأنهم صاروا يدركون أن تأنيث الذات بمشاعر غيرها (غير الأجسام أو الاتباع مثلا) لا يجديها نفعا، وإن كان يضرها بالتأكيد، وإن نوعية الكائن ما هي إلا نوعية وعيه، لا أين يسكن، ولا من أي صقع جاء.

بهذا المعنى، فإن المصالحة الكاذبة بين الذات والمحيط هي العلامة المميزة لاستيعاب المحيط للكائن استيعابا قسريا أو طوعيا، لا فرق.

نحن نعرف أن إرادة إخضاع الكائن للمكان لا يمكن أن تستقيم، أو تتم، دون تعاليم خاصة بالمكان وأهله.

الخضوع، من هذا المنظور، شأن أخلاقي، أو تاريخي، لكنه ليس، أبدا، جغرافيا، والتمرد كذلك. فنحن لا نخضع إلا في المكان: لفكره وسلطته. ولا نتحرر إلا فيه، وبه: من فكره ومن سلطته.

نحن لا نستبدل مكانا بمكان آخر، إذن، وإنما وعيا بوعي آخر.

نحن لا نتفر من الأمكنة، وإنما من الفكر الذي يتحكم فيها.

هذا الإدراك هو الذي يجعلنا نشعر، في النهاية، بالخسارة الفادحة: خسارة البَقْد الذي لا يَعرُض. خسارة أن يكون لك مكان لا تستطيع الإقامة فيه، أو العودة إليه، وأن تحيا في مكان وأنت تشعر أنه لا يَخصُك. فالمكان كالكائن لا يمكن استبداله.

كيف لا نكتب للمكان، إذن، حتى وإن كنا بعدين عنه؟

لكن المهم، في هذه الحالة، هو كيف نكتبه.

كيف أصبحت كاتباً؟ درجات في سلم التأهيل

خيرى شلبى

فى العاشرة من عمرى - عام ١٩٤٨ - كنت تلميذة فى السنة الرابعة بالمدارس الإلزامية، وكنت قد أنعمت حفظ جانب كبير من أجزاء القرآن الكريم فى كتاب القرية، الذى كنا نذهب إليه يومياً بعد انتهاء اليوم الدراسى فى المدرسة.

باستثناء عدد قليل من تلاميذ المدرسة كنا جميعاً حفاة، من ذوى الجلباب الواحد صيف شتاء، لا يفصل بينه وبين لحم البدن أية ملابس أخرى. وكنت أزهر على زملائى بشئ واحد فقط، وهو أن أبى أدخلنى المدرسة باختيار، ویرغبى، أما هم، فقد أتى لهم الخفراء بالقوة قسراً، خضوعاً لقانون التعليم الإلزامى. فى قرينتنا الواقعة فى شمال الدلتا، يسود قول مأثور: صنعة فى اليد أمان من الفقر. ومن هنا فعلى أبناء غير الفلاحين - وهم قلة - أن يتعلموا صنعة يتكسبون منها. ولذا فقد التحقت بخرف عديدة فى الإجازات الصيفية، تعلمت مبادئ بعضها، وأتقنت بعضها الآخر، تعلمت التجارة، والحداثة، والخياطة. وهذه المهنة أمضيت فيها وقتاً طويلاً، وكنت - حتى وأنا كاتب معروف - ألجأ إليها عند اشتداد الحاجة إلى ما يستد الرمح. الطفل الذى كنته تأرجح مصيره آنذاك بين التجاهين: أن يواصل التعليم فى المدارس، أو يستمر فى التدريب على إحدى الحرف ليتقنها ثم يحترفها.

من جانبى كان الميل للتعليم هو الأقوى.. ومن جانب الواقع كانت الحرفة هى الطريق الوحيد المفتوح، ليس فحسب لأنها غير مكلفة، وإنما لأنها تدفع لصبيانها قليلاً من الأجر، على سبيل التشجيع، لا يزيد عن بضعة مليمات.

صورة الواقع كانت كما يلي: أب فوق السبعين من عمره، سياسى فاشل، وشاعر محبط، عزيز قوم ذل، ينتمى لأسرة كبيرة ثرية انحسرت عنها الأضواء تماماً وفتشت ثروتها على عدد هائل من البشر، فلم يكن نصيب الأب منها سوى قطعة أرض بور. كان موظفاً بهيئة فنارات الإسكندرية، جرب الزواج عدة مرات فلم يكن يعيش له ولد، فلما أحيل إلى التقاعد رجع إلى القرية بلا زوج، لينعم بشيخوخة هادئة. إلا أن هذا الحظ ألقى في طريقه بفتاة شركسية الأصل، طلبها للزواج على سبيل المزاح فوافق أهلها عن طيب خاطر، فإذا بهذه الفتاة الصغيرة تعطيه سبعة عشر ابناً وابنة، كان ترتيبى الرابع بينهم. وقد تعين على هذا الأب الكهل أن يستأنف الكفاح من جديد، فكان أصرامه السابقة لم تكن - على طولها - إلا لعباً خارج الحلبة غير محسوب، وأن عليه أن يتشبث بالشباب المضمحل، لكي تبقى هذه الأسرة الكبيرة على قيد الحياة.

كان ذلك أول شيء مهبر ومؤثر في حياتي. هذا الرجل الذى يقى شاباً في السبعين والثمانين والتسعين من عمره. كان أول بطل في الواقع يداعب خيالي آنذاك، على ضوء أبطال السير الشعبية، وكتاب «ألف ليلة وليلة»، وروايات جورجى زيدان عن تاريخ الإسلام، وصياغات المنفلوطى للروايات المترجمة، وروايات روكامبول ومغامرات أرسين لوين، وكلها أعمال كانت تقرأ في مندرتنا ليل نهار، حيث يتناوب القراءة واحد بعد الآخر من أصحاب أبى، وحيث أجلس بينهم منبراً مفتوحاً بما أسمع، حتى إذا ما تعلمت القراءة أصبحت أجد متعة هائلة في أن أقرأ على مستمعين أشياء مثيرة، وأن أستمع برود الأفعال على وجوههم الشغافة، وأتضمن في تعليقاتهم المسببة التي تعلمت منها أضعاف ما تعلمته من القراءة نفسها. وهذا الذى تعلمته من التعليقات والتعقيبات كان المبرر الثانى بالنسبة لى.

قرأت على المستمعين كل السير الشعبية عشرات المرات: الهلالية وعشرة وذات الهمة وحزمة البهلوان وفروزي شاه وسيف بن دى زن وعلي الزيق والظاهر بيبرس، إضافة إلى الملاحم الشعبية الغنائية التى كان يغنيها المداخون المتجولون، وكانت تطيع وتباع في المكتبات بخمسة مليمات، مثل: سعد اليتيم والإمام على والغزالة وعزيزة ويونس وغيرها، إضافة إلى المواويل الدرامية الكبيرة، مثل: أدهم الشرقاوى وحسن ونعيمة وفوزى وأنصاف وشغيفة ومتولى وغيرها. وكانت هى الأخرى تطيع وتباع، وهى عبارة عن قصص حب دامية وذات قدرة هائلة في التأثير الدرامى حتى وهى تؤدي بلا غناء.

كل هذه الأعمال الغنية كانت محاصرني، فلم تكن مندرتنا هى الوحيدة التى تتكون هذه الأعمال في شباكها، إنما كل منادر القرية تقريباً كانت حافلة بها، حيث لم يكن لمة من وسيلة للتسلية غيرها. وبعض دكاكين البقالة، ودكاكين الخياطة، كانت تحاول اجتذاب الناس باقتناء هذه الكتب. وكان من المأزف أن تمر على دكان من الدكاكين أو مصطبة من المصاطب فيناديك الجلاس برجاء حميم، لكي تخلص لهم أباً زيد الهلالي من أسره. فمع أنهم استمعوا إلى هذه السيرة أو تلك عشرات المرات، بل يحفظها بعضهم عن ظهر قلب، ويعرفون أن أباً زيد سيخرج من أسره على النحو المعروف لهم جيداً، إلا أن متعتهم في الاستمتاع لا تقاوم إلا بمزيد من الاستماع، إذ إنهم يكتشفون ذواتهم من خلال إعادة تشخيص المواقف الشجاعة، التى لا يكتفون بالاستماع إليها بل يجيدون تزويد تفاصيلها المهمة في تعليقاتهم المتواصلة، يلوكون العبارات الحكيمة والأقوال المفحمة كأنهم يستحلون رحيقها.

أقول: من هذه التعليقات والتعقيبات والترديدات تعلمت أول درس في معنى الكتابة الدرامية والأدبية. أصبحت في تلك السن المبكرة خبيراً بما يمكن أن يؤثر في الناس تأثيراً حقيقياً. وهذا ما سوف نشرحه بعد

قليل، إذ إنني أستأذنكم في الانتقال إلى مجلس آخر من مجالس القراءة في القرية لأبذل منه لكي تكتمل الصورة. ذلك هو مجلس ابن عمي الأزهرى، القباني، حيث يلتقى أزهرى آخر من جيله يمت إلينا بصلة قرى وثيقة، وذلك هو الشيخ عبد المقصود أبو غلاب زوج ابنة عمى. كان هو وابن عمى - كما يقول التعبير الشائع - مثل ناكور ونكير، فكلهما يؤم الناس للصلاة في المسجد، وكلهما يخطب على منبر الجمعة، إلا أن ابن عمى يقرأ الخطب من كتب قديمة يصيغ ثابتة جامدة لا تتغير، وضعها محترفون لمناسبات متعددة، أما الشيخ عبد المقصود فقاد على الأرجح والتدفق، والخطابة بأساليب حديثة تحفل بكم هائل من الأشعار والحكم والأقوال المأثورة والأحاديث النبوية، الكثير منها يرد في خطابة ابن عمى، ومع ذلك - ورغم أنه مقوم جهوري الصوت مدرب على تلوين الأداء علواً وانخفاضاً وهمساً - فإن خطبته تخلق فوق أدمغة المصلين وتحرم حولها دون أن تطرق به أنه تدخلها، فكنت أشعر آنذاك بأن خطبته أشبه بالكرة تنط وتنتفض وتتلاطم بالجدران والعمدان ثم ترد إليه كسحب من الدخان سرعان ما ترق وتتحول إلى سطور تستأنف الرقاد فوق الصفحات العتيقة الصفراء، فينطوي عليها كتابه ويطبق الصلاة دون أن يلاحظ أن المصلين قد وقفوا بالفعل منذ برهة طويلة واضطربت صفوفهم. أما الشيخ عبد المقصود فخطبته مهرجان حقيقي، يهتز منها كل شيء في المسجد: الناس والجدران والمنبر والحضائر، كأن روح الحياة دبت في الجماد فيبكي الرخام ويتأوه الخشب وتهتف الأركان والعمدان بالصلاة على النبي.

المدهش أن الشيخ عبد المقصود لم يكن جهوري الصوت ولا موهوباً في الأداء، بل كان يخطب ببساطة وتلقائية، باللهجة نفسها التي يتكلم بها الناس في حياتهم اليومية، بحرارة الانفعال التلقائي المباشر. ولأنه فقيه في اللغة العربية وفي نطقها فقد كانت الآيات القرآنية والأشعار العتيقة والأقوال المأثورة تبدي في أذان المستمعين كالعامة لا تحتاج إلى شرح. الأهم من كل ذلك أن هذه المأثورات بجميع أنواعها كانت تخترق الأدمغة لتستقر في القلوب فتزول الناس من فرط الانفعال والانماط والتقوى. ذلك أن الشيخ عبد المقصود - كما اتضح لي فيما بعد - كان ينتقى موضوع الخطبة من الهموم التي تشغل الناس، يتكلم عن أشياء ملموسة، في مشاكل محددة مطلوب علاجها؛ ولذلك كانت المأثورات كلها - شعراً كانت أو آيات أو أحاديث نبوية - تنبع من الموضوع نفسه وتصب في منته فتتضح معانيها على الحقيقة ويكتشف الناس أبعادها ومراميتها، وعلى ضوءها يحددون مواقفهم من هذه المشاكل، ويكتشفون طرقاً سالكة للتعامل مع همومهم وعلاج أوجاعهم. ولذلك كانت خطبته أشبه بمجلس صلح على مستويات متعددة، فيه يتصالح الناس مع بعضهم البعض ومع أنفسهم ومع الملوك الأعلى، يفرق القلوب وتتصانف النفوس وتنمحي الخلافات وتتلاشى الضغائن، وبمع التسامح والتراحم والتواد.

يبدأ المجلس الليلي في دار ابن عمى، أو دار الشيخ عبد المقصود، أو مندرتنا. هنا جمهور آخر على شيء من العلم والثقافة، فيهم المدرس الإزلامي، وناظر المدرسة، والأزهرى المشتغل بالفلاحة، والتاجر المستير، وباشكاتب الدايوة، وشيخ البلد أحياناً وأحياناً معاون الزراعة، أو موظف بمصلحة الري. كلهم مغرمون بحديث السياسة، وكلهم يترحمون أمامى جميع القضايا الحيوية التي تتعلق بمستقبل البلاد، فكأن رأسى تمتلئ كل ليلة بأسماء وألقاب ومصطلحات وتعبيرات ومواقف ذات دلالة: جرائم الحرب، عبيد، أحمد حسنين، على ماهر، الملكة نازلي، الملك فاروق، الأذئاب، الاستعمار، اللورد السردار، اللورد كرومر، تشرشل، ديغول، بنجويون، الكونت برنادوت، إيزنهاور، ترومان، مأساة فلسطين، الأسلحة الفاسدة، طه حسين، نجيب الهاللى، التفراش، إسماعيل صدقي، إبراهيم عبد الهادى، حسن البنا، حسن الزعيم، الملك عبد الله، عباس العقاد، أحمد

أبو الفتح، أبو الخير نجيب.. إلخ إلخ. في كثير من الأحيان كانت الجلسات تزودني بالكثير من المعلومات والمكتشفات والمعارف، إلا أنها دفعتني دوماً للبحث عن دلالات هذه الأسماء والربط بينها وبين دروس التاريخ في المدرسة، فكنت أقرأ الجرائد والمجلات يشغف عظيم، وأغرق في مجالات الهلال والمقتطف، والمصور، روز اليوسف..

إنما الطرفا تبدأ حين يشرع ابن عمي في توجيه المناقشة إلى مسائل يهدف من وراءها إلى إخراج الشيخ عبد المقصود والتشكيك في سعة اطلاعه وعمق ثقافته، فإذا هو ينتدب من صفحات التراث الأدبي أو التاريخي أو الديني بعض مسائل ذات طبيعة خلائية: القرآن مخلوق أم أزلي؟.. مثلاً مثلاً.. الإنسان مخير أم مسير؟.. هل شعر المتنبي أصيل أم هزيل؟ أحقيقي هو أم منحول؟.. هل تستطيع أن تثبت لي أن أبا العلاء المعري ليس ملحداً؟.. ما قولك في زندقة أبي حيان التوحيدى؟.. وهل تراك تعتقد أن حجة الإسلام الإمام الغزالي كان متجنباً على ابن رشد؟.. وهكذا فجاجاً بعد قليل أن مندرتنا قد ازدحمت بمئات الشخصيات التاريخية، من على بن أبي طالب إلى جلال الدين السيوطي، ومن الجاحظ وابن قتيبة والقالى والقلقشندي إلى طه حسين والعقاد ومحمد حسن هيكل، ومن عبد القاهر الجرجاني إلى المنفلوطي، ومن الإمام الشافعي وأبي حنيفة والليث بن سعد إلى محمد مصطفى المراغي والشيخ بخيت والشيخ شلتوت والشيخ محمد أبي زهرة ومحمد فريد وجدي، ومن صلاح الدين الأيوبي إلى مصطفى كامل وسعد زغلول، ومن زرياب والموصلى إلى أم كلثوم وعبد الوهاب. وسط كل هؤلاء شغفرت ابن عمي، فيذهب إلى درلاب الكتب ويعود مئات المرات، وتسرح المجلدات بين الأيدي التي تنتهك صفحاتها بعصبية وخشونة طلباً للفتاوى والعناوين: صحيح البخاري وصحيح مسلم، مقدمة ابن خلدون، البيان والتبيين، الأمالي، الفاخر، اللزوميات، سيرة ابن هشام، إحياء علوم الدين، الموطن، الملل والنحل، والأمثال.. إلخ.

وكنت ألاحظ أن الجميع يشغفون بمتابعة هذه المناقشة التي تصل أحياناً إلى حد الخشونة والغمز واللمز والضرب تحت الحزام، ويساهم الجميع من طرف خفي في تسخين الطرفين، ربما دون أن يقصدوا، وربما طمعاً في اكتساب المعرفة من احتكاك قطبين جهلدين، وربما بحثاً عن المرح فيما تنفلت به الألسنة من فكاهات وسخریات حادة، وكذلك يسهم الجميع في البحث عن الصفحات والإتيان بالنصوص المطلوب استفتاؤها. لكنني ألاحظ أيضاً أن الحماسة سرعان ما تخفت، ويبدأ الملل واضحا على الوجوه، ويدب النعاس إلى العيون، أما العيون التي تبقى محتفظة بوجهها فإني ألاحظ أنها ترمق ابن عمي في غيظ وضيق شديدين، لسان حالها يقول: عكرت مزاجنا عكر الله مزاجك!. وكنت أجدني مشاركاً لهم في هذا الشعور، وذلك أن الجلسة التي كانت منذ قليل تضيح بالحيوية والنشاط واشتغال الخيال وصفاء الذهن، والتكات العميقة، والأفكار المبهجة، والتعليقات المحركة للعقل وتفتيحه على أمور الحياة والتجارب الإنسانية المشعة.. ها هي ذي قد آتت إلي تناسر سقيم أجوف في مسألة لا تجدى إلا في مواقع الدرس. وكان أجمل وأطرف تعقيب على هذه المناقشات يأتي دائماً من أبي، الذي يكون قد استسلم للنعاس فأنكسرت، رأسه فوق صدره وصار تنفسه الثقيل يؤوب إلى شخرات رنانة مملوطة ممثلة، كأنها عن عمد.. تهزأ بالاستمرار في الهراء، وكانت بالفعل تضع حداً حاسماً للمناقشة، بل كان البعض ينتظرها بفارغ الصبر ليهب واقفاً يبحث عن حذائه ضاحكاً يقول: ختامه مسك، ويكون ذلك إيذاناً بالانصراف.

هذه الشخرات سكنت أدنى، أناجأ بها قد استيقظت ودوى صوتها فى مسمى كلما استمعت إلى مناقشات السندة وكهنة الثقافة فى أمور بعيدة عن مضمون الحياة وحيوية الواقع المعاش، بل كلما قرأت عملاً فنياً سقيماً يخلو من التجربة الإنسانية، مكتوباً من الدماغ لا من القلب، يتذرع بوهم الحدائق ليتنعم من كافة القيود والتقاليد الفنية التى تعطى العمل شرفه وشرعيته واحترامه. ما أسهل أن يتحرق الكاتب من كل القيود والتقاليد، ولكن ما أصعب أن يهتدى إلى البدائل دون أن يستوحىها ويستنبطها من هذه القيود والتقاليد نفسها، ولن يتحقق له شئ من الإغراق فيها واستيعابها جيداً، فالحدائق الحققة هى السعى الدائب فى محاولة استيعاب القديم واستيلاده جديداً، عبر جدل لا ينقطع، فإنه لمن أكذب الكذب الادعاء بأن التقنيات القديمة قد أفضت بكل ما لديها، أو أن المذاهب والأساليب القديمة قد انتهت صلاحيتها، ولم تعد ملائمة للعصر، وأن القضية الفلانية قد تم بحلها وانتهى الأمر بشأنها، أو أن التراث قد أصبح يستدعى قطعة مرفقة، أو أن الابن لن يكون رجلاً بحق جديراً بالتقدم والنضج إلا إذا قتل أباه وتبرأ من أجداده.

هذه هى قناعتى بعد أربعين عاماً من الإنتاج المتواصل الجاد، فى مجال الإبداع الروائى والقصى، والنقدى. وتوصلت إليها بالتجربة والدراسة والاحتكاك المباشر بالناس، جمهرة القارئ، الذين يصنعون مجد الكاتب ويمنحونه القدرة على الاستمرار والتألق. ولقد يعيش الكاتب منتعشاً لوقت طويل فى ظل كشافه إعلامية واهتمام نقدى واسع النطاق يمنح فيه أكبر الألقاب وأجل الصفات، مما يوهم الكثيرين من الشباب بأن هذه هى الطريقة المثلى فى الكتابة فينساقون فى طريق التقليد والمحاكاة. ولقد يتوهم الكثيرون أن هذا هو المنجد، والواقع أنه مجد زائف كعملة ورقية ليس لها رصيد من الذهب يغطيها.

لا يصنع مجد الكاتب إلا قدرته على الالتحام بأفئدة الناس، للإسهام فى إضاءة الدروب المظلمة أمامهم، العمل على ترقيةهم، المشاركة الفعالة فى همومهم الكبيرة والصغيرة على السواء، يحققهم بمصل المقاومة، يكشف لهم عن مواطن القوة فيهم، عن قدراتهم الخفية المخارقة، يوعيههم بها، يربطهم بالتاريخ والجغرافيا، بالزمان والمكان.

لقد شغلتنى علاقة الكتابة الأدبية بالفارئ منذ وقت مبكر جداً، وظلت بالنسبة لى محل بحث دائب ومناقشة مستمرة. ولم أكن لأنتبه إليها لولا ملاحظتى المبكرة لشدة ارتباط الناس فى قرانا بالسير الشعبية، وانتباهى لتعليقات وتعليقات المستمعين.

فتحت تلك التعليقات وعى على أن الصدق فى التعبير هو المعبر الأول إلى قلب المثلث. والصدق فى التعبير لا يقصد به العبارات المستخدمة فى السرد أو الحوار؛ إنما يشمل الصورة الفنية كلها. لا بد أن تعرف عليها الملقى جيداً كما يتعرف الأب على أهله وعياله؛ أن يشعر بصلة القرابة الوثيقة بينه وبين ما يقرأ أو يسمع؛ وأن يتسرب إليه الاقتناع شيئاً فشيئاً بأن ما يقرأ أو يسمع يخصه هو بشكل أو بآخر، من قريب أو بعيد. إن الصورة الفنية لا تتحقق لها الحياة فى وجدان الملقى إلا إذا عكست جانباً أو أكثر من الحياة المرئية المعاشة؛ بمعنى أن تكون تمثيلاً فنياً لتجربة إنسانية مكتملة المعالم؛ فإن كانت قوية برصيدها من التفاصيل الدالة الموحية فإن تردداتها تبقى فى الذاكرة طويلاً، هيئات أن يخفت لها زنين؛ أما إن كانت هشة، فيها من الحرفة - أو الحرقة - أكثر مما فيها من الصدق الموضوعى، وفيها من ألاعيب الفن أكثر مما فيها من حياة وتجربة فإنها سرعان ما تنزلق على سطح الذاكرة وتتلاشى كأن لم تكن، حتى ولو باركها جميع نقاد الأرض واعتبروها فتحاً فنياً كبيراً.

وربما يقول قائل: ولكن السير الشعبية عبارة عن مواقع حربية خارقة للمألوف، وقاتل بالسيوف والحرب، وشطط وجموح.. إلخ؛ فأى حياة وأى تجربة إنسانية تقدمها هذه السير للقارئ؟

قد يبدو هذا صحيحاً للنظرة العجلى. ولكن القارئ المستغرب للسير الشعبية ولـ «ألف ليلة وليلة» سيجد أنها تعكس الحياة بصورة مكثفة وصادقة. ومع أن المفترض أنها تدرر في عصور تاريخية بعيدة، وتحاول قدر استطاعة الخيال الشعبي المؤلف لها أن تنقل زخم العصور التاريخية عبر أنماط العيش وطرز الملابس والخوذات والخيول والسيوف والعادات والتقاليد وكل معطيات المضمون التاريخي للمواقع الحربية؛ إلا أنها مطبوعة ببصمة الواقع الذي كتبت في ظله السير؛ فكل سيرة تعكس واقع عصرها الذي كتبت فيه، إضافة إلى العصر التاريخي الذي تحاول تصويره كإطار لوقائع السيرة. فإذا علمنا أن السيرة كانت كائناً حياً يسمى بين الناس من راو إلى راو، ومن بلد إلى بلد، ومن مجتمع إلى آخر؛ ولم تكن نصاً جامداً إلا بعد عصر التدوين وانتشار المطابع، لعلنا بالتالي أن السيرة كانت في تطور مستمر. فباتقالها من راو إلى راو تكتسب إحساس الراوي الجديد، وتشيع برحارته، بخصوبة خياله، بهيمومه الذاتية التي هي في أصلها أوجاع تركها مجتمع فيه. وقد لعب ذكاء الرواة دوراً عظيماً في إبداع هذه السير وتحويلها إلى أبنية شامخة تستمد خلودها من كونها أوعية قادرة على احتواء الحياة والشاعر والتجارب الإنسانية على امتداد العصور. ذلك أن الراوي - بذكااته الإبداعية وبصيرته الفنية النيرة - كان إيجابياً في حكيه؛ إنه ربما كان من بلدة بعيدة عن البلدة التي تستضيفه لهذه السهرة؛ ولكنه - بالتاكيد - ملم بحياة هؤلاء الناس المتفنين من حوله، مدرك لأوجاعهم ومشاكلهم الملحة وأوضاعهم الطبقية والاجتماعية وما تركه فيهم هذه الأوضاع من آثار نفسية وسلوكية ووجدانية؛ فكان - أراد أو لم يرد، بوعي أو دون وعي - يحمل السيرة كل هذا المضمون، يخلطه بالصياغة، يحوله إلى دم يجري في شرايين الشخصيات، حتى وإن كانت لأبطال تاريخيين، أو يخلق شخصيات جديدة مستمدة من الواقع الراهن ويسلكها في السياق المطاط الذي تساعده طبيعته الفنية على احتمال كل شيء والانتساع لكل محتوى. وربما يكون المشهد المحكي يدور بين عترة - مثلاً - وأحد خصومه في ذلك العصر الجاهلي العربي الجديد؛ ولكننا نشعر أن المحاور بينهما - شعرًا كانت أو نثرًا - تحتوي مضموناً إنسانياً معاصراً؛ وحتى إن تجلت براعة الراوي في تغليف هذا المضمون بمسميات وعبارات ومفردات من الواقع التاريخي للجزيرة العربية آنذاك؛ فلن يكون صعباً على المتلقي تجريد المضمون من هذه الأغلفة؛ لأنه ليس غريباً عنه، بل يكاد المتلقي ينطق بيقية الجملة التي لم يسمعها من قبل؛ لأن ما تحتويه من إحساس أو شعور أو معنى سبق للمتلقى أن عاشه بخدايفه في موقف مشابه، وإن على صورة أخرى.

وفي السير الشعبية مشاهد للمدُن والقرى، للشوارع والحواري والميادين والمساحات، زخم الحياة فيها لا يختلف أدنى اختلاف عما نشعر به في مدننا المعاصرة. ولإني أحيلكم إلى سيرة طبع حديثاً بنصها الكامل ومتوفرة حالياً في المكتبات هي سيرة الظاهر بيبرس. أقرأوها من فضلكم، فإنها رواية معاصرة جداً، سوف تلتقون فيها بكل مدنكم وشوارعكم وحواريكم، وبصور حية لناس تعرفونهم جيداً وتقاليدهم كل يوم، يعيشون المشاكل نفسها، الأوضاع نفسها، وإن سميت بأسماء مختلفة.

من تعليقات وتقييمات المقتونين بالسير الشعبية تبين لي أن العمل الفني الجيد هو ما يغذى في الناس روح الطموح والتطلع، ويهندس لهم صور القوة والشجاعة والعزة والسؤدد، يشخص لهم معاني الوفاء والإيثار والتضحية والكرم والعفة والصدق والأمانة والقناعة والزهادة والفضيلة والهمة والشرف والرحمة والمودة والاتحاد

والتكافل والتضامن، وما إلى ذلك من قيم أصيلة كرس لها الحضارات المصرية والعربية على طول الأزمنة، وكانت السير الشعبية وعاءً حقيقياً لها.

وعلى المستوى الفنى المخلص، أذنت من السير الشعبية فوائد لم يحققها لى روائع الأعمال الأدبية الكبيرة التى قرأناها فيما بعد لتولستوى وديستوفسكى وبلازك وزولا وتشيكوف وملفل وشتاينيك وكالدويل وهيوارد فاست وهيمجنجواى وفيتز جيرالد وديكنز ومارسل بروس وفرجينيا وولف وتوماس هاردى وهنرى ميلر وجراهام جرين وكازنزاكيس وباسترنك وتوماس مان وغيرهم وغيرهم. وفى اعتقادى أن القدرة على رسم الشخصية الإنسانية وبث الروح فيها، قد وصلت فى السيرة الشعبية إلى أعلى ذراها.

إن شئنا مثلاً على ذلك فليكن حمزة البهلوان مثلاً، أو حمزة العرب. إن هذه الشخصية الفذة، من حيث البناء الفنى، تضارع أغنى الشخصيات الفنية فى الملاحم الإغريقية القديمة وتتفوق عليها بقدر ما تتميز به من إنسانية. هى شخصية تراجميدية غنية شديدة الضخامة، مبنية بوعى فنى مذهل بقروائين الدراما والشخصيات الدرامية. فعلى الرغم مما يحيط بميلاده من جو أسطورى مثير للخيال، للإيحاء بأنه ذو قدرات فوق مستوى البشر، ورغم أننا نشاهد هذه القدرات، فإن محتواه الإنسانى الكبير يجعله قريباً جداً من وجداننا، وهو من الحضور والوضوح والحميمية بحيث نقيم معه صلات المودة والتعاطف والتآخي، لدرجة أننا نصدق ما يفعله من أفاعيل تدخل فى باب الخوارق والأساطير، بل نصدق أنه تزوج من إحدى الجنيات، وأنجب منها فارساً يدركه فى لحظة حرجة ليكون عوناً له. نراه فى طفولته المبشرة السعيدة الواعدة، وفى صباه المشرق بنبوغ الفروسية، وفى شبابه المعطاء فحولته الفتوة واكتمال العفوان، وفى شيخوخته حكيماً كيساً، رضياً يشترى الفرسان بالعفو عند المقدرة، وفى كهولته مستبداً مهزوزاً مخرباً للقلل ضيق الخلق مضطرب الفؤاد يسئ معاملة كل المقربين منه حتى أخيه وماعده الأيمن عمر العيار، ذلك البطل الشعبى البديع، الذى لولاه ما أفلح الفارس فى مشروعه، والذى بات فى نهاية السيرة لا عمل له سوى إصلاح ومداواة ما يفسده حمزة بسوء تصرفه.

لقد تعلمت من السير الشعبية، أن كل شئ فى الفن ممكن ومتاح؛ المهم كيفية التعامل مع الأشياء. للكاتب أن يخلط الواقع بالأساطير، والبشر بالجن، والممكن بالمستحيل، والأرض بالسماء، أن له ينطق الصخر، ويشخص الجماد، ويبعث الموتى، ولكن بشرط أن يتوفر له المنطق الفنى القادر على إزالة الغربة بين مختلف العناصر والتأليف بين الأشبات. إن الفصيل فى النهاية ليس قوة التجربة المصاغة وحدها، وإنما لابد لها من قوة الإدراك، فدرجة الإدراك هى التى تتحدد التفاوت بين مستويات الكتاب. وقد تكون التجربة غنية فى ذاتها، ولكن قوة الإدراك المحدودة عند الكاتب تهدرها وتطغى أبعادها، وقد تبطل مقبولها. وحين تتوفر قوة الإدراك عند الكاتب، فإنها تخلص خياله، يصبح الخيال مشبعاً برحيق التجربة، فيشيع الأنس بين عناصرها، يشيع الألفة بين الأجسام المتضادة المتنافرة فتقبل الالتحام ببعضها البعض، تتصافر، تتناغم، تشارك كلها فى عزف لحن واحد متنوع الأصوات، متعدد الروافد.

هكذا، كانت السير الشعبية، وهكذا يفعل معظم، أو أبلغ كتاب أمريكا اللاتينية وعلى رأسهم جارتيا ماركيز وجورج أمادو وغيرهما، ممن أصبحت كتاباتهم تسمى بالواقعية السحرية. وليس من شك فى أنهم – مثلهم مثل والدهم العظيم صاحب (دون كيخوته) – قد تأثروا بسيرتنا الشعبية عن طريق اللغة الإسبانية التى كانت مصدر ثقافتهم الأم. هكذا، اعترف صاحب (دون كيخوته) بأنه كتب روايته هذه محاكياً بها ما قرأه من

خوارق البطولات في هذه السير، وكانت شائعة آنذاك في الأندلس. وفي رواية (مائة عام من العزلة) لجارثيا ماركيز، نرى في التراكم الملحمي المكرس لشخصية الجنرال أصداء قوية لما قرأناه في التبشير بشخصية حمزة الهولوان؛ بل إن الجنرال نفسه يكاد يكون نتاجاً عصرياً أمريكياً لاتينياً لشخصيات حميمة لنا كالزير سالم والصحاح بطل سيرة ذات الهمة والظاهر بيبرس وسيف بن ذي يزن. أما شخصية أوسولا في (مائة عام من العزلة) فإنها امرأة من الصعيد المصري أو من الجزيرة العربية؛ وهي هكذا لأنها بعض أصداء السير الشعبية العربية، مثلها مثل خضرة الشريفة والجازية وغيرهما من نساء السير ذوات القوة والصلابة والعطاء بلا حدود.

قلت إن أبي هو أول بطل يفتن خيالي الصغير، حيث انتهت لأول مرة وأنا في السنة الأولى بمعهد المعلمين العام. وكنت قد انتهيت من قراءة كافة السير الشعبية و «ألف ليلة وليلة» مع الجماهير العامة، وقراءة المصادر التراثية المهمة في جلسة ابن عمي، ومعظم الإصدارات الحديثة لدار الهلال ودار المعارف والمطبعة الأميرية في مكتبة أبي - أقول: انتهت لأول مرة إلى أنني يمكن أن أحكي رواية، شجعتني على ذلك وجود بطل جاهز هو أبي وما يلاقيه من صنوف القهر والعناء حتى لا تهبط أسرتنا إلى درجة أقل من الشظف.

ولم يكن في نظري - ونظر القرية كلها - يستحق هذا الهوان. فسيرة أبيه حامل مقاييس الكرار في السراي الخديوية، صاحب الأيمان والأبهة وبلدة كاملة من الأبناء والأحفاد؛ لاتزال باقية في أذهان القرية.. وبيتنا نفسه، وما يحويه من بقايا أثاث ملكي قديم إرثه من خرج السراية الخديوية: هذه الترايزات، هذه المقاعد، هذه الأطباق، هذه الملاعب الفضية، هذه السجاجيد، هذا الحاكي بالآف من الأسطوانات متراكمة بجواره؛ هذه البذلات والماعطف والطرايش وأربطة العنق والأحذية والقمصان الحريرية والأزرار المطعمة بالأحجار الكريمة التي كان يلبسها أبي في زمن الرغد والازدهار قد تكومت في أدراج البوربه تتصاعد رائحة العنقا والطير القديم بعد أن هجرها أبي واستبدل بها الجلباب والعباءة والمركوب. على الحوائط برايز كثيرة جداً، كنت مذهباً بين أن أكرهها أو أحبها؛ فهي في صغري كانت تثبت لعيال المدرسة أنني من أسرة عريقة مهابة؛ وهي في صباي أصبحت كالترايت؛ فكل تاريخ أسرتي وأمجادها قد آبت إلى مجرد صور جامدة في برايز على الحوائط: هذا جدي مع الخديوي شخصياً، هذا عمي مع أفندينا، هذا أبي مع شاعر النيل حافظ إبراهيم الذي حضر سبوع شقيقي خيري الأول الذي ولد في الإسكندرية من أول زوج لأبي، ثم مات بعد عامين، وهذه بضعة أبيات بخط شاعر النيل قالها تحية للمولود: «البشر أقبل برهانا على الخير.. وكوكب العصر يهدينا إلى الفجر. ونجمة الصبح لما عكست سطعت.. فكان من نورها مولودنا خيري». حتى هذه الأبيات التي كانت تملأنا فخراً وزهواً كأنها قبلت في أثناء، لم يعد يخفى لها قلبي من الفرح مع أنها كانت أول رابط يربطني والشعر بمعلقة حب وثيقة حتى قبل دخولي المدرسة.

كل هذا لم يكن يثير في أبي سوى الشعور بالمرارة والحزن والانكسار؛ كان يشرد لساعات طويلة كتمثال فرعونى مفتوح العينين، جامد الحركة، فيثير خيالي ويوقظ حدسي، أحاول استنتاج ما يمكن أن يفكر فيه طوال هذا الشroud الأسيف؛ أحاول - وأنا الطفل الصغير - أن أواسيه، أن ألقت نظره بحركات خفيفة الظل أو بكلمات ضاحكة لكي يفر وجهه ويتسم. ولم أكن أدرك وقتها أنه سابع في ملكوت الله يستغثه وسيلة تمكنه من الوفاء بيمين الطحين؛ إنما كنت أشعر بأن في الأمر شيئاً غير طبيعي، حينما يقع بصري على أبي - تلك الفتاة الغريبة التي هربت على غير أوان - فأجدها مقعياً في ركن بعيد، منكبة على نفسها ودموعها تهطل بغزارة؛ فأعرف بالسليقة أن المشهد المأساوي الذي يحدث في بيتنا كل أسبوعين قد صار وشيك

الحدوث، سيثور أبى ويفقد أعصابه ويجدف فى حق الله والسموات العليا، سيقسم بأغلظ الإيمان أنه لا يحتكم على ملهم، وأنه لو مات اللحظة - وهو أمل طالما تمناء - فلن يجدوا فى حوزته ثمن الكفن. وستلطم أمى على خديها، وتلعن الخلف وسنيته، والدنيا والدين، وسترتكنا وتطفش إلى حيث لا يعرف مكانها أحد. لكنها لن تفعل مطلقاً. ويقول أبى: «روحى فى داهية اتنى وعيالك»؛ لكنه لا يعينها أبداً. ولا بد أن يهب واقفاً ويترك البيت عند أذان العصر، فلا يعود إلا آخر الليل. وفى الصباح تنفجر الأسارى قليلاً، ولا أجد أمى فى الفراش، فأعرف أنها بكرت بالذهاب إلى مخزن الحبوب لتشتري القمح والأرز للطحين.

أبى، مع ذلك، لم يكن عاطلاً وإن حاصرته الأزمت. وكان لابد لى أن أحترمه عظيم الاحترام؛ إذا هو ذا، وهو على مشارف الثمانين من عمره، يستيقظ فجر كل يوم، ليصلى الفجر حاضراً، ويشرى الشاي، ويحمل الحقيبة والشمسية ويتكلم على الله، يمشى على قدميه ما يقرب من عشرة كيلو مترات ليصل إلى محطة السكة الحديد التى سيركب منها القطار إلى مدينة قلينا المركز على مسافة محطتين، ليمارس عملاً كريماً ابتدعه لنفسه. الناس فى قريتنا لهم فى المدينة مصالح ومشاكل وقضايا مع الحكومة ومع بعضهم البعض، ولا يعرفون شيئاً عن الإجراءات القانونية: كيفية رفع دعوى فى المحكمة، كيفية التسجيل فى الشهر العقارى، كيفية التفاهم مع مصلحة الضرائب، كيفية استخراج شهادة الميلاد... فكان ينوب عنهم فى تخلص هذه الأعمال وإنهاء هذه الإجراءات نظير أجر متفق عليه. ثم يعود فى القطار نفسه، يمشى على قدميه المشوار نفسه، لا يشيئه حر لاهب ولا مطر دافق، على الرغم من أن بلدنا عند المطر تتحول بكاملها إلى مجة. ولا أزال أذكرنى جالساً فى الفصل الدراسى فى البلد، والمدرس مندمج فى الشرح وأنا ذاهب اللب مبدد الانتباه أنململ فى قلق ويقلب واجف؛ لأن السماء قد اكفهرت فجأة وأرعدت السحب وألقت على الأرض فتافيت النار وسيلو المطر، وصورة أبى وهو على الطريق الزراعى لا تفارق عيني.

فى البداية، شجعتنى أبى على الدراسة؛ لكن الظروف حين لم تنذر بتحسّن فى الأحوال على المدى القريب، رأيت من الأوفق والرحمة به أن أختصر مشوار التعليم فألتحق بمعهد المعلمين العام، وأن أعفيه من متطلبات الدراسة فى البندر؛ حيث الأمر محتاج لمسكن وملبس ومأكل ومواصلات. وهنا، دخلت لإحدى التجارب المهمة جداً فى حياتى: أعنى الالتحاق بعمال الترحيل نفرًا من الأنفار؛ حيث يشحننا القارول فى جرارات تحملنا إلى بلدان بعيدة لنتشغل فى أراضي الوسايا والتفائيش، فى مقاومة دودة القطن، فى نقاوة الأرز وشتلته، فى العزق، فى تطهير المصارف، فى حصاد القمح، جمع القطن، ضم الأرز... إلخ. وقد أثمرت هذه التجربة روايتين هما: (السيرة) و (الأوباش)، وبعض قصص قصيرة، ولا تزال جيبتي تحفل بكثير من الأعمال.

أول ما تعلمته من هذه التجربة - فضلاً عن الاحتكاك بنماذج لا حصر لها من البشر أعطتني كل خبراتها وتجاربها وأحلامها وهمومها - هو أن أبى ليس البطل الوحيد فى الحياة، وأن قصته يمكن تأجيلها أمام هذا الكم الهائل من الروايات الحية، والمأساوية الفادحة. لقد تضاعلت قضيتي وذابت فى قضية كبيرة جداً يشخصها هذا الجمع الهائل من التعساء المطحونين الذين يذعنون من عرفهم ودمائهم ونور أبصارهم ثمن الرفاهية لفئات من الناس لا يتألون منهم حتى حسن المعاملة. إن وضعهم كما خبرته يمكن أن يلخص الوضع البشرى كله على الكرة الأرضية.

من هؤلاء، تعلمت الفولكلور المصرى كله، المواويل الحمراء والخضراء، البكائيات، أغنيات العمل المتعددة بتعدد الأعمال من حرث وبنو ورى وحصاد، أغاني الأفراح والخطة والطهور والمهد والصباحية، الحواديت

المسلية الحكيمة المفحمة، الغناء الشجي المليء بالمشاعر، الضرب على السلامة والنأي والأرغول والرباب، الألعاب الجماعية - الحركية منها والذهنية - الألغاز المسبوكة سبكاً فنياً معجزاً، الأمثال، الصيغ المشابهة الأحرف المعقدة التراكيب تكون رجلاً بحق لو قلتها سبع مرات متواصلة. كل بلدان مصر كانت حاضرة في الخييمات أو الأحواش التي تأرثنا سواد الليل، القيم الإنسانية العظيمة التي توقظنا في النفوس مشاعر الغربة حيث يتحول كل واحد إلى طبيب يداوى جراح الآخر ويواسيه ويعاونه.

تعلمت من مجتمع عمال التراحيل شيئاً خطيراً جداً؛ ذلك أن المدخل الوحيد لقلب شخص منهم، والمضمون التأثير بلا منازع، هو أن تحكي له طرفاً من قصة حياتك، وكلما كنت صادقاً وصافياً قوى تأثيرك عليه؛ الدليل القاطع على أنك أثرت فيه حقاً، هو أنه - بدوره - سيحكي لك طرفاً وربما أطرافاً من حياته، وسيجهد في أن يكون أشد منك صدقاً وصفاءً، سيحكي لك عن أدق المشاعر. هنا - فحسب - نتعقد بينكما الصداقة الثينة، فاختلاط الحكايا كاختلاط الدم بالدم يجعل من الغرابة إخوة وأشقاء. من هنا، دخلتني موهبة البوح، واكتساح الحواجز أيما كانت حتى تتدفق المشاعر والمكاشفات على سبيلها. لقد حكيت للآلاف، آلافاً من أطراف حياتي، وتلقيت الملايين من أطراف حياتهم. تعلمت منهم فن الحكى نفسه، الحكى المصرى الصرف، الذى يصل إلى أعظم تجلياته عند العامة؛ حيث تتمثل فيه خصائص الشخصية المصرية القح. ذلك الفن الذى تجلى في النكتة المصرية المحيورة المسبوكة التى لو انتبه إليها كتابنا - كما انتبه يوسف إدريس - لأصبح لدينا مئات من يوسف إدريس خبراء بفن «التيمة» أو الفكرة الكبيرة المنصهرة في برشامة، كلمة ورد غطاهما. نحن شعب حكاة بطبعه، ومن أراد فنون الحكى البارة فليلتبسها عند العامة الذين لم تفسدهم الثقافة بالحلقة. إنا شعب لديه مثل شائع يقول: «كذب مساوى.. ولا حقيقة ملخطة». هذا المثل لا يصدر إلا عن عقلية عريقة في فن الحكى، ذات أنس ودفع ومودة. وهو مثل يلخص العملية الفنية برمتها، إنه مفتاح الكتابة الروائية والقصصية والمسرحية والشعرية. ذلك أن الكاتب قد يملك الحقيقة باحتوائه على تجربة جليلة تستحق الإفضاء بها، ولكنه قد لا يكون مقنعاً للقارئ، بل قد يستهجنها القارئ ويعتبرها كذباً في كذب؛ لا لشع إلا لأن الكاتب كان مضطرباً في نقلها، غير ملم بفنون الحكى؛ وفنون الحكى كلها تنحصر في تحويل المعلوم والمعروف إلى إحساس مذكرك؛ في الدخول تحت جلود الآخرين والإحساس بصدق معاناتهم ومشاعرهم ثم تغلبها وتلبسها فكانها جزء منه وكأنه وعاء لعصيرها. إن الكذب، هنا، هو أنك تتنحل صفات الآخرين وتحكى بلسانهم أو تحكى نيابة عنهم؛ ولك الحق في ذلك طبقاً لمعنى المثل، ولا غضاضة في أن تفعل، ولكن بشرط أن تكون متسقاً مقنعاً في ترتيب الأشياء وإحكام وضعها. حينئذ، يصبح الكذب صدقاً بالحقيقة الفنية الناضجة؛ في حين تصبح الحقيقة كذباً صراحاً مجرد أنك قد تعثر في التعبير عنها؛ وأنت قد تكون بريئاً وصاحب حق لكنك إن تلجلجت أمام القاضى وعجزت عن التعبير المستقيم المنضبط فلا بد أن يتشكك فيك ويحكم عليك. نعم.. «كذب مساوى.. ولا حقيقة ملخطة». ألا ترون أنه مبدأ فنى صميم؟.. أنا شخصياً أراه كذلك.

إنما أطرف ما تعلمته من مجتمع عمال التراحيل قد تم على النحو التالى: بما أنتى كنت تلميذاً لبقاً أجيد القراءة والكتابة، وأحمل في قفة الزوادة بعض كتب وكراسة وقلم رصاص وآخركوبيا؛ فقد كان الأنفار من كبار السن يلجأون إلى في كتابة خطابات لذويهم، يملنونهم فيها عن أشياء ويستفهمون عن أشياء، ودائماً أبداً كان الخطاب يتحول إلى مؤتمر فيه أطراف عديدة، ومشهد غاية في الطرافة. يقول لى صاحب الخطاب: أريد أن تدبج لى خطاباً لأخى أو ابنى أو صهرى تقول فيه كذا وكيت (كذا وكيت هذه معنى حكاية طويلة

ملعبة بالتفاصيل والأسماء والأرقام والتواريخ والأماكن والأزمنة). وحين أخبره أنني قد فهمت واستوعبت يقول: ماشي، ولكن لا تنس كذا وكيت، ويعيد حكى ما سبق أن حكاه منذ بومة ضابغا بلسانه على بعض الكلمات كأنه يتوقع أنني سأكتب اللهجة التي نطقها بها كما نطقها بالضبط. ما أكاد أسطر نصف الصفحة حتى يتندرنى قائلاً: اقرأ لي ما كتبت. فأقرأ: حضرة المحترم الأخ العزيز فلان الفلاني أدامه الله وأبقاه.. بعد تقديم واجبات الاحترام أعرفك يا أخى العزيز. وهنا، أفاجأ بصرخة احتجاج حادة ضيقة الخلق غاضبة؛ ثم يشوح قائلاً في تأنيب وتبكيت وأسف: «يا أخينا.. يزمك أنا قلت ده؟». فأتوقف مخضوضاً، أتلثم قائلاً: «أنا لم أقل شيئاً بعد.. هذه هي افتتاحية الخطاب»، فيصرخ قائلاً: «أنا مالي ومال الافتتاحية دي.. إنت مش لسه قابل حضرة المحترم أخى العزيز؟.. مين قال إن أنا عايز أسميه حضرة المحترم أخى العزيز؟». أقول: هكذا يجب أن يبدأ الخطاب، ومن الذوق أن.. فيقاطعني يائساً من غيائى: «ياسيدى أنا قليل الذوق.. إنت شريكى.. إنت لمواخذة تكتب الى يطلع من بقى.. اكتب: فلان الفلاني.. كده حاف من غير حضرة المحترم.. كتبت؟.. حلو كده.. يا كلب يا ابن الكلب يا ضلالى.. يا لمامه.. إنت إزاي تاكل حق مرابى فى الورث بتاع أبوها لحد النهارده؟! عشان مانى متغرب على طول متناش لاقى راجل يقف قصداك؟». أضطر صاغراً إلى محاولة صياغة ما يقول على نحو يقبله ذوقى باعتبارى الكاتب صاحب الخط. ثم يقول: «أقرأ لي كده». فأقرأ: فلان الفلاني.. يا أيها الجرو الأجرب يا أخ الضلال كيف تسول لك نفسك بأن تحرم زوجتى من نصيبها فى..». وهنا، ينتفض صاحبنا واقفاً منفساً عن ثورة غضبه ثم يصيح بفحيح متحشرج: «أشق الهدوم منك؟.. أنا بالكلمك بالعربى.. بالمفتشر.. ترطن لى بالنحوى؟.. ياجدع سيبك من الكذب والأونطة.. الكلام ده مش بتاعى.. ما اعرفوش».

تكرر هذه المواقف الطريفة لم يطفئ فى ذهني عبارته: «سببك من الكذب والأونطة». ولقد فهمت مدلولها بعد سنوات طويلة من الخبرة بأساليب الكتابة. إنها تعنى كل محاولة لتجميل الواقع. إذن، فلكي يستقيم الصديق الفنى فلا بد من ابتداع لغة جديدة لا شأن لها بالأساليب الأدبية المتواردة، وإن استعانت بمفرداتها وخبراتها؛ لغة تحتفظ بسلامتها اللغوية، وقواعدها النحوية والصرفية، تنبع من دراسة لفقه اللغة العربية الغنية الشاعرة، بحيث تكون من الشفافية والمرونة إلى حد يستطيع استشفاف الحياة والناس والمشاعر بصدق ودقة، لغة إن سمعها صاحبنا صاحب الخطاب أيقن أنها لغته، وأن هذا كلامه وتلك مشاعره وأوصافه ونبض قلبه ونفثات صدره؛ لغة قادرة على احتمال البوح وما أثقل حمولة وأوسع براحه، وقادرة على المكاشفة بمفردات ضوئية تنفذ من الأسرار ولا تفضح العرى؛ لغة فيها زخم الحياة، فيها الحقول والمعامل، والأسواق والمتاجر والقطارات والباصات والحميم والدواب، فيها رائحة الثقيلة والطعمية والفول أبو زيت حار والليمون والبصل، وزناخة العرق، وشذى الفاكهة، وإتهال المستغث، وضراعة الأم، وديب خطو المرتب، وبطء انصرام الشهر، ورثط العيال.. إلخ.

أزعم أنني جهدت كثيراً فى البحث عن هذه اللغة، وأشهد أنني قد استقيتها من مصادر إلهام كثيرة: الأمثال الشعبية والمواويل وكل عناصر الفولكلور.. أزجال بيرم التونسي وبيع غبرى ومدرسة الزجل السكندرية، ولغة إبراهيم المازنى ويحى حقى وعبد الرحمن الشقراوى وحسين فوزى وفكرى أباطة وعبد العزيز البشرى ويوسف إدريس وأشعار فؤاد حداد وصلاح جاهين. ولكن هذه الروايف كلها لم تكن لتجدى، ما لم تكن الأرض الأساسية قد تكونت من لغة السير الشعبية و«ألف ليلة وليلة» والأشعار الواردة فيها جميعاً. وحتى هذه اللغة نفسها لم تكن لتشكل جديداً بالنسبة إلى ما لم يكن هناك ميزان أنيس عليه وأخبر الأصيل من الدخيل،

وأستشعر حلاوة الإيقاع وسلامته. ذلك الميزان كان الكتب التراثية التى شكلت جذاراً أساسياً فى مكتبتي طول حياتي، وأهمها بالنسبة إلى كتب الجاحظ والتوحيد وابن قتيبة والقالى والجرجاني وغيرهم.

بدأت الكتابة فى العام الثالث والخمسين وأنا طالب فى السنة الثانية بمعهد المعلمين فى مدينة دمنهور. كانت تجربة عمال التراجل قد أنعمتني وأربكتني. تلح على خيالي بقوة، ومع ذلك لا أعرف كيف أدخل إليها، ربما لأنني كنت لا أزال جزءاً من داخلها مغموراً فى التجربة. إنما الغريب حقاً، الذى لم أجد له تفسيراً حتى الآن، أن الشعر كان يشدني إليه بشكل لا يقاوم؛ ربما لأنني كنت أجد فيه استجابة سريعة لما يعتريني من أحوال شبه صوفية غامضة، تذبذب كثيراً بين الإلحاد المطلق والإيمان المفرط. وفى الحالين لم أكن أجد سوى الشعر ملاذاً أقضى إليه بكل ما يساورني لعلني أستكشف حقيقة الأمر. وكنت أحفظ ما لا يحصر له من الأبيات، من المعلقات إلى إبراهيم ناجي وعلى محمود طه والشابي ومحمود حسن إسماعيل،. وكان أبى قد علمني طريقة مبتكرة أستعير بها عن التعليلات فى وزن القصائد، وقد تمرست عليها فى كتابة عدد هائل من الأغنيات ملأت بها كراسات المدرسة الابتدائية.

من حسن الحظ أن أستاذ اللغة العربية فى المعهد كان مدمناً للقراءة ويقضى وقتاً طويلاً يحدثنا عن محمود تيمور وعبد الحلیم عبد الله وأمين يوسف غراب متفائراً بالاسمين الآخرين؛ لأنهما من مدينة دمنهور. وهو الذى نبه علينا بضرورة قراءة توفيق الحكيم وطه حسين والعقاد والمازنى وهيكال وأحمد حسن الزيات وسلامة موسى. وكنت ألقى عليه بعض أشعارى، فيبدي إعجابه بها لكنه ينصحني بالانجاء إلى القصة؛ لأن أبرز ما فى أشعارى هو الخيط القصصى المتنامى. والواقع أن هذه الملاحظة كانت تواجهني من كل من يستمع لأشعارى. والغريب أني بعد أن اقتنمت وبدأت أكتب القصة القصيرة كنت أفاجأ دائماً بأن القصة كلها من أولها لآخرها موزونة على بحر من البحر الشعرية، دون أن أقصد. ولقد عانيت كثيراً جداً من سيطرة الميزان الشعرى على كتابتي الشرية. ولكنني حرصت على تسجيل هذه التجربة المهمة بالنسبة إلى مسيرتي الكتابية، فنشرت عدة قصص من هذه الفصيلة الموزونة، فى ملحق المساء وفى الأدب البيروتي وفى مجلة الثقافة، ثم انتخبت مجموعة منها ضممته لرواية السنيورة؛ لأنها كانت من نسج الرواية نفسه. والحق، فإن النزعة الوزنية لم تفارقني حتى الآن، لكنها تعتريني على الرغم فى حالة الانفعال الشديد عند الكتابة، حيث أفاجأ بوجود مناطق كثيرة فى رواياتي تكاد تكون قصائد تفعيلية كاملة؛ أحياناً أشطبها؛ وأحياناً أجدها أشبه بالتقاسيم أو العزف المنفرد كتنوع على اللحن الأصلي؛ فإن وجدت أن الموقف يحتملها، وأناها يمكن أن تسهم فى إضاعته تركتها، لكنني فى معظم الأحيان أراي إلى الشطب أميل.

بدأ عشقي للرواية بقراءة (عودة الروح) و (يوميات نائب فى الأرياف) لتوفيق الحكيم، و (شجرة البؤس) و (دعاء الكروان) و (الحب الضائع) لطه حسين، و (بعد الغروب) و (شجرة اللباب) لمحمد عبد الحلیم عبد الله، و (قتيل أم هانم) ليحيى حقي، ثم توج العشق بقراءة رواية (أنا الشعب) لمحمد فريد أبو حديد التى كانت مقررة علينا فى معهد المعلمين؛ لأنها تحكى كيف كان قيام الثورة ضرورياً لإنقاذ مصر من ضياع محقق. وأما بالنسبة إلى القصة القصيرة فقد كانت قراءاتي فيها واسعة، وكنت مفتوناً بسعد مكاوى وعبد الرحمن الخميسي ويوسف جواهر وأمين يوسف غراب وإبراهيم الورداني ومحمود البدرى ومحمود تيمور ويحيى حقي، إلى أن فوجئنا فى المعهد ذات يوم بأستاذ جديد للغة العربية يدخل علينا، كان شاباً فى 'عمر قريب من

عمرنا.. أمضى الحصة الأولى فى تعريفنا بنفسه والتعرف علينا، فإذا هو شاعر تخرج حديثاً فى دفعة صلاح عبد الصبور. سألتنا عن الذين يجون الشعر والقصة، فوفقت أنا وزميلان من هواة القصة القصيرة. لمن تقرأون؟ قلنا لفلان وفلان. ولمن تقرأون الشعر الحديث؟ قلنا لفلان وفلان. فنصحننا بقراءة قاص جديد اسمه يوسف إدريس وآخر اسمه محمود السعدنى، وبقراءة شاعر جديد اسمه صلاح عبد الصبور، وبقراءة روائى كبير اسمه نجيب محفوظ. تعاوننا جميعاً فى البحث عن أعمال هؤلاء وقرأناها بشغف، فإذا بكل قناعائى السابقة تنقلب رأساً على عقب، وإذا بى أجد أن مناطق كثيرة قد انفتحت أمامى. ولم أجد من تأثير هؤلاء حتى الآن، والواقع أنى لا أريد أن أنجو من هذا التأثير.

كان هذا الشاعر الأستاذ هو سعد دعبيس، الأستاذ حالياً بجامعة القاهرة. وله يرجع الفضل فى إرشادى إلى قهوة المسيرى. ذلك أن سعد دعبيس دمنهورى ويعرف المدينة كلها. ذهبت إلى قهوة المسيرى فإذا بى بين لفيف كبير من الأدباء والشعراء والنقاد من جميع الأجيال، تتكون منهم جمعية أدباء دمنهور؛ منهم أمين يوسف غراب وإسماعيل الجبروك ومحمد صدقى وسعد دعبيس ومحمد فريد وسعيد فايد وفتحي سعيد وعبد القادر حميدة ورجب البنا وبكر رشوان وعبد المنعم عواد يوسف وحامد الأطمس وحمدى القناعى وغيرهم.

فى قهوة المسيرى طُرحت أمامى جميع القضايا الكبيرة، السياسية والأدبية والفنية والاجتماعية والتاريخية. ندوات المقهى كانت خصصية مثمرة، تتعقد كل يوم، يكفى أن يحضر واحد ليجلس مع الأستاذ عبد المعطى المسيرى صاحب المقهى وعميد أدباء البحيرة، لتبدأ المناقشة فى أى موضوع من الموضوعات الملحة. وبعد قليل ينضم إليهما الكثيرون، وتتسع دائرة الحوار بشكل مبهر. وفى المساء تقرأ القصص والأشعار ويناقشها الحاضرون باستفاضة. مما وضعنى فى قلب الحدث الثقافى، وأطلعنى على آفاق جديدة لم أكن أعرفها، وفتح لى طرقاً لا أزال أسلكها. وعلى الرغم من أن دراستى فى معهد المعلمين توقفت فى السنة الرابعة، وبمحض اختيارى، فإن التحاقى بمقهى المسيرى كان بمثابة الالتحاق بالجامعة الأدبية، خرجت منها وأنا مؤهل تماماً لممارسة الكتابة بحيث لا ينتابنى الخجل إذا عرضت كتابتى على أى أحد ليقراها.

لكننى أردت تغيير نظام الدراسة، أن أحصل على الثانوية العامة ثم ألتحق بالجامعة، ورأيت أن مدينة الإسكندرية يمكن أن تتيح لى عملاً أنفق منه على الدراسة، فإذا بى أرحل إليها، وإذا بى أضيع تماماً فى شوارعها، عملت فى الغابريقات ومصانع الكبريت، وباتماً سريعاً فى عربات المترو والباص. وسكنت مع ثلاثة من الطلاب فى آداب الإسكندرية، أحدهم طالب بقسم الفلسفة والاجتماع، والثانى بقسم اللغة العربية واللغات الشرقية، والثالث بقسم التاريخ. كنت الوحيد الذى يملك وقته، فأطّل طول النهار أقرأ فى كتبهم الدراسية، وأصبحو يستمعون لى فى مراجعة دروسهم، فكنت كأنتى أستاذ للامتحان بدلاً منهم فى الأقسام الثلاثة. وأما ما استفدت من هذه التجربة ومن وجودى فى الإسكندرية، فذلك ما يحتاج لفصل جديد أتمنى أن أسجله فى غير هذه العجالة الخاطفة.

الكتابة على آخر السطور

زهرة عمر

لا مجال للزعم أن كتابة «رواية» واحدة يمكن أن تعطى الإنسان المعرفة الكافية ليقدم «شهادة» تفنى وتقيد عن تجربته الكتابية. صحيح أن علاقتى بالكلمة قديمة جداً.. وحميمة جداً، وتشكل ركناً أساسياً ثابتاً فى حياتى، ولكن لاشك أن هذا وحده لا يعطينى الحق بالادعاء أنى أمسك بناصيتها.. ولكن ما الذى دفعنى لأن أخوض هذه التجربة الصعبة، والمثيرة، فى آن!

بدأت الكتابة وأنا أخطو إلى أعقاب سن الستينيات.. ورأت روايتى الأولى (الخروج من سوسروffe) النور على يدى «دار أزمته» مشكورة.. والآن أحمل روايتى الثانية، وهى الجزء الثانى (سوسروffe خلف الضباب) بيمينى لأبحث عن «دار للنشر» لا أنكلف معها فلساً واحداً للنشر.

ليس سهلاً أن يبدأ الإنسان «تجربة الكتابة» وهو يقف على أبواب الستين – من المفترض أن يتهيأ المرء للخروج وليس الدخول فى معترك جديد، ومع ذلك فلقد فعلتها – خصوصاً إذا كان هذا الإنسان امرأة.. ومن الشرق.. ولا نملك لا المال ولا الشهادة الأكاديمية لتركز عليهما.. ولكن ما دفعنى لخوض هذه التجربة كان أكبر من كل ذلك.

التخلف الجدول بالمهرمات يرتبطان بحزمة العقد والمشاكل والقضايا الهائلة الناتجة عنهما فيسيمان مجتمعاتنا بميسمهما.. ويتضاعف ذلك ويتركب عندما يتصل بأوضاع المرأة – القطاع الأكثر تخلفاً فى المجتمع – وبالتالي الأكثر غوصاً فى وحول التخلف ومستنقعاته وضباعاً فى سراديب «التابو» وظلام كهوفه..

عندما ابتدأت أدرك ما حولي، وخرجت من ذلك الغلاف السحري الطفولي للحياة، وبدأ احتكاكي بالواقع.. الواقع المر القاسي.. بتواءاته وتورماته وأمراضه.. أدركت أنني أنتهي إلى شعوب ومجتمعات العالم الثالث - عالم التخلف والفقر والاستلاب - عالم لا يملك من نفسه ولنفسه أى شيء.

محاولاتي لفهم تضاريس هذا الواقع، والولوج إلى أعماقه لمعرفة واستكشافه، لم يرفعا عنى سحر الكلمة وجذبها الهائل لى، بل لقد أصبح هذا الصديق القديم، صديق طفولتي الساحر، أكبر معين لى فى انطلاقي نحو البحث عن طريقى.

كان المجتمع الأردنى فى تلك المرحلة يعيش فى أوج غليانه، حيث كانت القوى السياسية والتنظيمات تحكم سيطرتها على الشارع، والمد القومي والوطني ينهض بالمنطقة من المحيط إلى الخليج، وعندما يخطب الزعيم العربي «جمال عبدالناصر» كانت المنطقة كلها تلتصق بالمذياع.

بيولوجياً، أنا أنتهى إلى هذا الجنس الذى يقال عنه «أنثى».. بدأت أحس بأثقل القيود التى يكبلنى بها جسدى.. أطرافى مربوطة بقيود فولاذية ملفوفة على «صامولة» صغيرة ضمن جسم آلة هائلة عاتية تسير حركة المجتمع والأفراد، تحدد المصائر والأقدار.. وتقيم الأوصار، وتضع العلامات، بين الفئات والشرائح.. وتحدد الأسس التى تقوم عليها هذه العلاقات.. وهذا الجسم الهائل يدعى: «العادات والتقاليد والسنن والشرائع»، إنه جوهر المحرمات و«قدس أقداس» «الروحية الشرقية»، وتلك الصامولة بخيوطها الفولاذية غير المرئية ضمن مسننات الجسم المهيمن، تحدد دور المرأة ومهامها فى المجتمع.. إنها «أنثى».. حيوان ولود.. عليها القيام بالمحافظة على النوع، وتم ربطها ضمن شروط علاقة أحادية صارمة بالرجل مهيورة بختن من الدم.. إنها إحدى مقتنيات الرجل الخاصة.. وتحولت إلى واحدة من «أركان» «التابو».. الصخرة التى يبرز تحت ثقلها الإنسان الشرقى.

إذن، العلاقة مع الرجل هى علاقة رضوخ - تسيد.. هذه العلاقة تحولت إلى قانون تكروس بالآف من السنين بالخضوع من جانب الأنثى، والسيادة من جانب الرجل.. والشروخ التى نتجت عن هذه العلاقة المختلفة تحولت إلى هوات تفصل بين الجنسين فى النوع الواحد.. وحفنة الثلج المتدحرجة من قمة الجبل.. تحولت إلى جبال رصاصية راسخة لا تزحزحها الأنواء.. والخيوط الدقيقة التى كبلت بها الأنثى فى البدايات تحولت إلى سلاسل وأطواق فولاذية.

إذن، النضال للدخول فى صراعات من هذا الجانب لن يؤتى ثمراً نافعاً.. بل إنه سيبدد الجهود ويفسخ القوى.. إن تطور ونمو قوى جديدة تصارع التخلف وما نتج عنه هى أولى الأولويات.. لأننا كشعوب تخلفت عن ركب الحضارة والعصر، ألحقنا بالقوى الاقتصادية العالمية الجبارة التى انطلقت بشره لا يحده حدود تهيمن على مقدراتنا.. وتحولت إلى قدر يحدد مسارنا ومصيرنا.. وهذه القوة الجبارة المهيمنة لها أطراف تمسك بزمام الأمور فى حياتنا ومقدراتنا.. إنها «الأنظمة»، وما لم تتحرر الشعوب من هذه الأنظمة الفاسدة المهيمنة التى تكتم أنفاسها وتصادر حرياتها وتخنق أفكارها، لن تخرج من شرقنة التخلف.. إذن، هنا يجب أن تصب كل الجهود.. وعلى المرأة خلال هذا المسير الصعب أن تمنى بنفسها.. عليها أن تخرج من حالة الانفعال وردود الأفعال المتواصلة.. عليها أن تعرف ذاتها وتعرف حقيقة الوضع الذى ترزح تحت ثقله مرتين! مرة لوجودها كإنسان فى هذا المجتمع المستلب المقهور المذهب.. ومرة ثانية كأنثى ترتبط بملاقة مشروعة ومشوهة مع الرجل فى هذا المجتمع.. ثم عليها أن تدرك حقيقة التشوهات والتورمات السرطانية التى عشت فى خبايا أعماقها..

وعندئذ تبدأ الخطوة الأولى من مسار الألف ميل في محاولة تحكيم العقل واستعماله.. للخروج من مستنقع الانفعالية والمزاجية والعاطفية.

وأطلعت على «الفلسفة الاشتراكية» من خلال أفراد في «الحزب الشيوعي الأردني» من بينهم كان الشهيد «عبد الفتاح تولستان».. وبدأت أشعر بالأمل.. لن يحرر الإنسان من «عبودية الفقر والجهل والمرض والهمهمة» إلا باستشراف آفاق الإنسانية.. ولن تتمكن من الخروج من جب «التابوت المغلق» إلا بامتلاك المنهج الجدلي والفكر العلمي.

لم يكن بإمكان المرأة أن تعمل الكثير في مجتمع عشائري قبلي تتنازعه العصبية.. ولم تستمر حالة النهوض الجماهيري طويلاً.. أقيمت الحكومة الوطنية وأعلنت الأحكام العرفية، واضطرت الأحزاب للجوء إلى العمل السري بعد أن وجهت إليها ضربات مثلاًحقة.. وكنت قد تزوجت من شاب شيوعي، توفي قبل أن نستكمل معاً سنواتنا العشر الأولى – ومع هزيمة حزيران التي أصابت قلب المنطقة العربية باستيلاء العدو الصهيوني على كل الأرض الفلسطينية، بدأت مرحلة انحدار جديدة. وكنت مكبلة بللمعة أطراف أسرتي التي ضربت بموت «عميدها».. كان عليّ أن أبداً رحلة جديدة مع معاناة جديدة.. ولكن أحداث المنطقة كانت تتلاحق.

ظهرت بعد الهزيمة حركة المقاومة، واتسعت وانتشرت بشكل ساحق كالحريق.. ثمرت المرأة.. وخرجت للنضال بوجه سافر، وقلب عامر بالإيمان بالنصر.. ولكن الثورة ضربت وانحسرت مبتعدة عن قاعدتها الجماهيرية الأساس.. وعادت المرأة مهبطاً الجناح ترتدى قيودها وتعود إلى «بيت الطاعة».

ولكن، ثم في هذه الأثناء نقلة كبيرة، مع تدفق القوى البشرية إلى البلد بعد الهزيمة، ومع نهوض قوى جديدة في المجتمع.. تقلت الأعباء المالية ومتطلبات الحياة التي اتسعت على كاهل الرجل ورب الأسرة – فلم يعد بإمكانه النهوض بالأعباء وحده.. ومع خروج المرأة للنضال في الثورة – التي ولدت بعد الهزيمة – أثبتت أنها تستطيع أن تعمل نفسها، بل إنها قد تكون مساهمة فعالة في تأمين دخل ضروري ومطلوب للأسرة. وهكذا، أعطيت للمرأة فرصة «الخروج المشروط» لتساهم بحل جزء من متطلبات الأسرة المتزايدة باستمرار.. ومع السماح للمرأة بالخروج للعمل، تمكنت بحذر شديد، ومع تضيق أشد، من العودة إلى ساحة الصراع السرية.

كان إقبال المرأة مع مرحلة مد النهوض الثوري ومشاركتها كشيء متدفقاً، ولهذا أحسست أن غيابي أو حضوري في ساحة النضال لن يعود بفائدة محسوسة.. هناك كثيرات ممن يقدمن على ذلك.. العناية بجراح أسرتي كانت أهم. لذلك، لم ألتقي كثيراً لبعدي عن مركز الحركة، ولكني مارست علاقتي الحميمة مع الكلمة بأندفاع وشه.. أريد أن أتابع وأعرف مجرى الأحداث المتدفق، أن أعرف الواقع نازعة عنه، ومجردة إياه من كل أوهام الحلم والأمل والتعني. وعندما حلت مرحلة الانحسار، أصبح الوطن بحاجة إلى كل قدرة فاعلة مخلصه للذود عن مصالحه وقضاياها، وانخرطت في العمل متسلحة بدرجة من الوعي جيدة نسبياً، وقدرة على فهم الواقع موضوعياً، وسبب لي ذلك الكثير من المشاكل، ولكن لم يجهنني ويضعف فاعليتي ارتباطي بكثير من السلبيات والتشوهات والأخطاء التي كانت موجودة. نحن شعوب مختلفة، ولا نستطيع أن نخرج من جلودنا كما تفعل الأنبي، سيظل التخلف لاحقاً بنا، محرقاً لنا، مربكاً خطائنا، ولن نتعلم أن نتجاوز سلبياتنا إلا

بالعمل، والتجربة، مهما ارتكبنا من الأخطاء، يجب أن نعمل لأجل أن تسود الحرية والعدالة والحق في العيش الكريم كل العالم..

ومضت الأيام والمتغيرات المتلاحقة تضرب المنطقة، حتى كان ذلك الانهيار الساحق الذي عاد بنا - نحن شعوب العالم الثالث - إلى بدايات القرن؛ حيث كانت القوى الاستعمارية الغاشمة تنقسم الكرة الأرضية إلى مناطق نفوذ، وواد حلم الشعوب بالتححر والاستقلال والخلاص... وانطلقت «نجمة أكتوبر المضيفة»؛ وانحدرت المنطقة في تسابق مرعب نحو الحضيض، تحت أقدام السيد الأوحـد في استجداء مذل لامتراضاته، وتحول أعداء الأمل إلى أحياء تنمرغ في الوصول لنيل رضاهم. لقد فجعتني الأحداث ولكنها لم تفاجئني.

ومضى العمر... هل أموت قهراً! هل أبصق دماً على كل ما مضى!! هل أدفن كل آمالي وأحلامي وأقصى بقية عمري أبكى ما دفناه!! لا.. لا.. سألمن نفسي من خلال النار التي أحرقتني، سأنزع نفسي من الصفر الذي محاني، وأبدأ من جديد، أسلحي ماضية، ونجرتي الحياتية جيدة، وأنا لا أخشى العشر والانكفاء. أين تلك الأعشاش الوردية الشفافة لديدان الربيع الرائعة، تلك الكوائن الطرية الطافحة بالحياة؟ إنها تنبض، تنفـس، تغلى وتنفور، تتلوى وترقص، إنها تشكل الأحرف والكلمات والسطور، وتنتشر الصفحات وأبدأ سفرى الأول، حوى الجديد على أعتاب هذا العالم الواسع المدهش، وأنا أسير في خطو حيث نحو الستين. وأعدكم أن أستوى على قدمي وأسير شاقة طريقى وتجربتى على الأرض الوعرة المكسوة بالأشواك.



أنا وحياتي والكلمة

سحر خليفة

تبدأ الحكاية بمولد طفلة صغيرة لعائلة نابلسية فلسطينية. وكالعادة، استقبلت الطفلة بعدم ارتياح يبلغ حد الشهقات وذرف الدموع، فقد كانت الطفلة الخامسة على التوالي. وتبعها ثلاثة أخريات. والوالد، الذي كان يتلهف على صبي يحمل اسمه ويرث أملاكه ومقتنياته، تأثر جدا بذلك الحدث غير السعيد. فبالإضافة إلى حقيقة أن البنات - حسب تقاليدنا العربية - لا يستطعن حمل الميراث بالشكل المطلوب، فقد شعر أن صورته «كأبي البنات»، وما تعنيه هذه الصورة من انتقاص في مقاييس الرجولة، قد أثبتت إلى الأبد. أما ردة فعل الأم فكانت أبلغ، إذ بكت لأيام وأيام واعتبرت نفسها واحدة من الأمهات الشقيات الملعونات المنحوسات. فبالإضافة إلى مصابها الأليم أحست بالذعر خوفا من أن يستغل الزوج ذاك الحدث ويتخذ مبررا لزواج جديد من امرأة جديدة.

وفي ذاك الجو القاتم، غير المرحب، تعلمت معنى وجودي وقيمتي في هذا العالم. تعلمت أنني عضو من جنس شقي غير ذي نفع وقليل القيمة. وقد لقنت - منذ الطفولة - أن أهيمع نفسي لمخاطر كوني من هذا الجنس. وقد قيل لي مرارا وتكرارا إن ما على تدريب النفس عليه هو الطاعة والامتثال للأوامر والتقييد بالقوانين التي غطت وشملت كل تفصيل من تفاصيل حياتي.

كوسيلة للهرب، لجأت إلى القراءة، والكتابة، ثم الألوان. لوحة بالذات أذكرها كانت تمثلني في تلك المرحلة وتلخص نظرتي إلى هذا العالم. كان اسم اللوحة «خلف الجدران». وفي الحقيقة، كان ذاك وصف دقيق لجعل حياتي قبل الاختراق وكسر الحواجز. كانت تمثل فتاة مراهمقة تنبطع على بطنها على أرض

حديقة محاطة بالأسوار. وبداخل الحديقة، خلف الجدران، ترتفع صفيصة تمد ذراعها نحو الداخل، والفتاة تنظر إلى ذاك الفرع وفي عينيها خوف وبأس وقلة حيلة.

طوال تلك المرحلة، مرحلة «خلف الجدران»، لم أستطع التفكير بنفسى عضواً منتصباً لمجتمع ما، بل خارجة (Outsider)، منبوذة، ضحية، وروح ضالعة لا تجد ملافاً يؤويها أو يحميها.

حتى في روايتي الأولى (لم تعد جوارى لكم) التي شهدت أولي تجاربي في تناول وتحريك شخصيات متعددة متباينة متنوعة، كانت شخصياتي جميعها حبيسة ظروف ومآزق لا حلول لها.

وربما كنت في تلك المرحلة أعكس تأثري بالأدب الوجودي الذي كنت التهمه وأتسب به وأتشبه. وقد كنت مشدودة إلى ذاك النوع من الأدب لأنه خيّل لي أنه يلور ما أحس وأؤمن به. ففي محاكمة كافكا وجدت صورة تعكس ذاتي وتفسر ما عبرت عنه كتاباتي. ففي المحصلة الأخيرة، محاكمة كافكا لم تكن أكثر من تجربة إنسان مغلوب على أمره، مستر K، المعتقل داخل حالة عيشية لا حل لها. فأيما ذهب مستر K، ومهما فعل، يواجه بالهزيمة نفسها والإهانة نفسها والألم نفسه. أما النهاية، فتمثل عقلية الهزيمة استسلامية تتقبل «القدر» دون محاولة للمقاومة أو طلب للون أو الإفلات.

الشخص الذي قاد الحملة ضد تمردي في ذاك الوقت، كانت أمي. امرأة قوية الشخصية، فولاذية الإرادة، وذات ذكاء وكبرياء لا يقهران. في ذاك الوقت، فسرت جبروتها دليلاً على القسوة الطبيعية الفطرية، أما الآن، فأفسرها دليلاً على مرارتها ورغبتها في الدفاع عن النفس لا أكثر. ببساطة شديدة، كانت تخاف أن أقوم بعمل محل أو شائن. هذا بالإضافة إلى إحساسها المتأصل بالذنب لأنها المسؤولة عن إجاب ذاك القطيع من المخلوقات المتمحيات إلى الجنس الأضعف، قليل القيمة، وبينهم أزعج وأشيطن فتاة في العيلة. وهكذا، فقد كانت هي نفسها تعاني ضغوطاً لا ترحم. لكن كبرياءها ما كانت تسمح لها بإظهار مشاعرها الدفينة. فبذكاها الشديد، وقدرتها الفطرية على رواية الحكايات وتمثيلها أثناء القص، تمكنت من تبليغ مخاوفها والتظاهر بصلاية الفولاذ ورسوخ الصخر. وفي حقيقة الأمر، كانت تخفي تحت تلك الهالة من الكبرياء والعظمة، قلباً مليئاً بالخاوف والإشفاق على الذات. كانت تحس أنها تستحق أفضل من ذاك: ثماني بنات وولد واحد. ولد واحد! كانت الأجل، والأذكي، والأقوى في العائلة، بل في محيطنا كله. وكان الجميع يعاملونها كما لو كانت ملكة متوجة، وكانت هي تمثل ذاك الدور وتمثله. ولكن، بذلك القطيع من البنات، فقد كانت تعاني إحساساً راسخاً بالذنب لا يقهر.

أما أنا، فقد التقطت إحساسها وتجربته. فمهما تظاهرت أو أبطلت أو موهت، كنت أحس بما تخفيه. وبطريقة ما نعمت على لاكتشاف أسرارها، وأنا بدوري نعمت عليها لأنها لم تقبلني أو ترض بي. وانهمتها بالنفاق والقسوة. وفي وجهها جاهرت بكل ما أحسست به وعانيت منه. وصحت بحقد ومراراً، وقلب يعصف بالأنواء: «لست أمي، أنت بلا قلب». وقد كنت السبب في بكائها أكثر من مرة، فأقسمت مراراً وتكراراً أن أقدم بتكسيّر رأسي. وبإخلاص شديد حاولت. وحين فشلت، أرسلتني إلى مدرسة داخلية في القدس تديرها أسمى الراهبات وأعاتهن - راهبات صهيون، وهؤلاء أيضاً فشلن فيما لم تفلح هي فيه، ولهذا توجب عليهم أن يقحموني في زواج تعسفي متسرع كسر قلبي، لكنه لم يكسر رأسي.

زواجي كان نعيساً مدمراً، وقد عانت منه ابتثاي كما عانيت أنا وجميع أفراد عائلتي. وبتشجيع متواصل لحوح من أهلي تركت. وقد كنت بحاجة إلى تشجيع، فقد كان ينقصني الحزم وتحمل الهدف. وبزعم

ضغوطهم وإلحاحهم طوال ثلاث عشرة سنة لم أستطع حسم الموقف. وهذا دليل على أن أقوى النساء - إذا جاز التعبير على - يضعفن أمام الأمومة والخوف من اتخاذ القرار، فقد اعتدنا نحن النساء منذ الطفولة - أن يأخذ أحد عنا القرار. ولهذا، نتراوح ونحن مكاننا ونستبدل بالفعل القول وبالتنفيذ الآهات والدعوات واللمعات. وهذا ما فعلته طوال سنوات، إلى أن جاءت النجدة على شكل رسالة تلقيتها من حلمى مراد الذى كان يرأس تحرير سلسلة كتابى الصادرة عن دار المعارف فى القاهرة. وفى ذلك الوقت، دار المعارف كانت الأكبر والأشهر، لا فى مصر وحدها، بل فى العالم العربى بأسره. وهذا بالطبع أفقدنى صوابى، ففى رسالته قال لى حلمى مراد إنه يرى فى تباشير روائية عظيمة. وقد صدقت ذلك، أردت تصديق ذلك، وبكل قلنى أمنت به، فقد كنت بحاجة إلى إيمان، ويشهد الله أبى عملت بكل قواى - طوال ربع قرن أو أكثر - كى تصديق نبوءته فى . حاولت، ومازلت أحاول، وأظل أحاول حتى الموت. فهذا فى نظرى معنى الحياة وقيمتها، أن تثبت بشئ ما يضىء الحلم ويشدنا نحو الأعلى، نحو الآفاق، ويسحبنا من ضيق المكان فتتجاوز قيم الماضى وحدود الذات. نحن من الجنس الضعيف؟ هذا واقع. بما وراثنا من تقييمات وتفسيرات وحجج وروادع وقوانين، هذا واقع. لكن الواقع يتغير، وبأيدينا. هذا ما بت أؤمن به.

رغم الآلام، تمخض زواجى عن إنجازين. فمن ناحية منحنى طفلتين جنيتلن أشبعنا عواطفى وحاجتى للدفع وحنان الأمومة. ومن الناحية الثانية، أتاح لى فرصة تركيز طاقائى على القراءة ورسم الوجوه. فأتانة غيابه المتواصل، ما كان باستطاعة أى شئ إنقاذى من بؤرة نفسى وضيق المكان إلا عالم الألوان والكلمة. وقد عشت هذين العالمين بكل أسواق قلبى المحروم. ومنهما تعلمت عن الحياة والناس ما لم يكن باستطاعتى تعلمه من أى كان أو أى مكان. فقد وثقت بما جاء فى تلك الكتب، ووثقت بأحكامى عليها. فأن أكون حرة فى اختيار موقعى من أية فكرة أو شخصية، دون وجود أحد يأمرنى أو ينهائى عن الإحساس أو التفكير فى أى اتجاه، جعلنى أحس كما لو كنت نخلة ترتفع فى الأفق وتتمايل حسب موسيقى أثرية تطلق روضى من معقلها فتطير بعيدا وتحلق فوق الهضاب ومروج الربيع. كنت صبية، وكنت شقية، وكنت أحلم أن يأخذنى حلم الألوان والمشاهد عبر مسافات خرافية ودول وقاع وحضارات حتى أنسى. وكان لى ما أحلم به، إذ اكتشفت أنى قادرة على الإبحار والطيران والتجول، دون أن أبرح بيتى أو أصرف قرشا من جيبى. كان باستطاعتى زيارة أماكن بعيدة، والتسكع فى شوارع غامضة غريبة، والتواصل مع أناس مليئين بالعواطف والأحلام والأفكار، دون أن أترك بيتى، واكتشفت قدرتى على عيش حيوات مختلفة من خلال الروايات وأبطال القصص. اكتشفت أنى قادرة على تغيير ملامح وجهى مع كل كتاب وكل مؤلف. كان باستطاعتى أن أكون الآخرين وأنا ما زلت نفسى. وهكذا التزعت سعادتى رغما عنهم. وما كان لأحد أن يأخذ منى ما أملك وذاك العالم فى أعماقى. وما كان أحد ليتمكن من اتهامى بالتزوير أو التدمير وكسر الناموس وقدس الأقداس. وكنت أعامر وأتاور وأقيم الدنيا وأقدها بمخيلتى. ولم يكمشونى ولو مرة، ولا عوقبت ولا مرة، ولا يضبطوا جرمى الغامض. وملاؤه الشك مما أبطن، وما تمكن من إثبات أية جنحة. فأحال حياتى وحياته نار جهنم. وتركتة حين تأكدت أنى أعرف ماذا أريد وما أتوى. أريد نبوءة حلمى مراد، أريد الكلمة والفكرة، أريد اللون وأجسدى والموسيقى، أريد أن أنقل للدينا نعمة صوتى، نظرة عينى، وبواطن عقلى وضميرى. أريد الدينا أن تعرف ما يعنيتى، ما يؤمنى، ما يسعدنى، وما يبيكتنى. أريد الدينا أن تعرف أبى أنثى، أبى الأنثى، بعقل وضمير ومبشاعر وروح شفاقة تحب الناس وتحب الخير وتقول الكلمة لوجه الله، ولو كان الثمن حد السكين.

خلال زواجي وقعت ثلاثة أحداث مفصلية غيّرت علاقتي بأمي ودنيا الناس. الأول كان حادث سيارة وقع لأخي الوحيد وهو في السادسة عشرة فقط قطع نخاعه الشوكي وتركه مقعداً مشلولاً طوال حياته. تلك الفاجعة أدت إلى تفكك عائلتنا وتدمير روابطها المتينة؛ إذ على إثرها فقدت أُمِّي رغبتها في الحياة وزهدت الدنيا. أما أبي فكانت له ردة فعل مغايرة تماماً، إذ بعد بكاء استمر لأيام وأسابيع استفاق فجأة واستعاد نشاطه وحيويته ورغبته في الحياة بعيداً عن الماضي وفجعية أخى وزهد أُمِّي وقطيع البنات، وبحث لنفسه عن عروس صغيرة شقراء جميلة. ولم أكره جنسى كما كرهته في تلك الفترة. كنت أتمنى لو استفتقت فجأة ووجدت نفسى وقد انقلبت رجلاً قوياً بشوارب وعضلات مبرومة لأنمكن من سحب أُمِّي من بين أحضان شقرائه واستعادته لأُمِّي بالقوة، عنوة، قسراً، كما سمعت عن أبناء ذكور فعلوا وبجحوا. ولكن، بما أنى امرأة بلا حول ولا حول ولا قوة، وأخواتى طبعاً لسن بأفضل، فقد شعرنا بعجز لا يشابهه إلا عجز أخى المشلول طريح الفراش. ورغم ذلك فقد حاولت القيام بشئ ما، لاحقت أُمِّي في كل مكان أتوسل إليه وأسترحمه وأستعطفه كي يرحمنا، لكنه صم أذنيه وتجاهل ندى ودموعي، فقد كان عريساً سعيداً، وتركنى وذهب إليها. وحين لاحقته ثانية قال بوضوح: «افهميها يا بنت، الله حلل. يعنى بك أموت وأنا مقطوع؟» أى ما معناه أنى أنا وأخى المشلول وأخواتى لا نساوى شيئاً لأن الله حلل ذلك، وأنتا - بكل بساطة - لن نحمل اسمه والعيلة وننقلهما عبر التاريخ. تلك الكلمات، كلماته، بقيت تمشش فى قلبى حتى موته، وطوال سنين، لربع قرن أو أكثر، حملتها كجرح ينزف. وقبل أعوام من موته، وكنت قد بت كاتبة معروفة، حين رأى كتيبى أمامه، سأل بعتاب: «اسمك وحدك؟ أين اسمى؟» ونظرت إليه وادعيت بخبث عدم الفهم. وهكذا ظل اسمى، اسمى وحدى، للأسف الشديد.

أما أُمِّي، من بعد أُمِّي، فازدادت يأساً وقنوطاً وصارت جثة. باتت كالدار المهجورة من غير حياة. ضاع الذكاء، ضاع الجمال والقوة وبانت نكرة. ما عادت ملكة وسلطانة. ضاع الجبروت. حينذاك اكتشفت، للمرة الأولى، أن أُمِّي، مثلى أنا، مثل كل النساء وأخواتى، وكل الأخوات، محض ضحية. وفى مأساتها تلك ومأساتى رأيت مأسى كل النساء، عبر القيم، عبر القانون، والحضارة. وهكذا بت حبيصة، أو نسوية. أى امرأة تطمح إلى التغيير.

أما للمأساة الثالثة التى وقعت خلال سنَى زواجى، فكانت هزيمة ١٩٦٧. ومنها اكتشفت أن هزيمتنا السياسية ما هى إلا انعكاس، بل النتيجة الحتمية، لهزيمتنا الحضارية. رأيت بوضوح تام أن نتائج ٦٧ ما هى إلا الشجرة لمهترئة معطوبة تحتاج لعلاج كى تبرأ. المهزومون فى الداخل لا ينتصرون. أناس تهزمهم حضارتهم لا ينتصرون على الخارج. وحتى تنتصر على الخارج علينا أن نبداً بالداخل. وهنا يعنى أن علينا أن نبداً هنا من أهل البيت، وأهل الحكم، بقيم المجتمع وأربطه، ببناء الدار، بقواعد وجذور تربية الفرد، فى عائلته، فى مدرسته، فى مجتمعه، ثم الشارع. الأم تصنع من الأمة عجيبة رخوة، والأم تجعل من الأمة مصنع فولاذ. أى أن الأم هى الأمة، لأن الأم هى المنبع، هى حجر الأساس.

بدأت الكتابة بشكل منتظم بعد هزيمة ٦٧، أى بعد وقوعنا فى الأسر الإسرائيلى. وبعد عدة محاولات سرية خيأتها عن زوجى بإحكام تام، تمكنت من إنتاج رواية قبلتها دار المعارف - كما سبق وقلت - وبهذا حددت طريقى.

بدأت الحياة من جديد وأنا فى الثانية والثلاثين. دخلت جامعة بيرزيت وسجلت فى دائرة الإنجليزى وآدابها، وضعت فى زحام ذلك العالم وطلابه، إذ كان باستطاعة مظهرى ومحضرى وتصرفاتى وحساسى الموقود أن

يخدعوا أى مشاهد، فقد كنت أبدو أصغر وأنضرب بعشرة أعوام أو أكثر، وكان باستطاعتي أن أخدع أى كان، وكذا نفسي، وأشعرهم أنى صغيرة، فى عمر الورد. كنت أعتقد أنى قادرة على استمادة صباى حيث تركته. فرجعت أراهم ثانية، وبعمز شديد. وما كان أحد ليتمكن أن يوقنى أو يمهلىنى عن القيام بما تقوم به بنات العشرين. فغثيت فى الحفلات ورقصت فى الساحات وتخانقت فى الكافيتيريات، ثم وقعت بحب الاستاذ. ولأربع سنوات، أنهكت قلبى وأعصابى بحب باليس. كان لطيفاً، كان رقيقاً، كان حساساً موهوباً وأفضل إنسان عرفته. ذكرنى بالمستر k، ومن فورى قلت «هذا يطلى»، هو مستر k. وت أعتقد أنى أعرفه، كما لو كنت التقيته منذ بدء السنين. وسداجة طفلة قدمته، ثم عبته. وطعما معبودى شججنى، وهذا طبعى. وأنا بالذات كنت صغيرة، وبعد نقيه، لكننى أفقت ذات ليل من أخلاصى ولظفونى لنفسى فى المرأة وقلت همسا: «أنت غبية». هو ليس إلها، بل إنساناً. حنك له خلق الله، وليس ذاك. عتبادك لرضى غروره وتلفظ أناه، لكن قلبك لا يعنيه. وفى الحقيقة هذا ما كان. لم يعبأ بى وبإحساسى وتركى أعمه فى جهلى. وبعد سنوات، أربع سنوات، قال برقة، رقة شديدة: «أنت لطيفة... you make me think».

إخفاقنى فى الحب - أو ما أسميته حبا فى ذاك الوقت - حفز رغبتي فى إثبات وجودى ولإيجاد معنى لحياتى. فتوقفت عن الدراسة مدة فصلين أبجرت خلالهما (الصبار). ونجحت (الصبار) نجاحاً ما كنت أبداً لأتوقفه أو أحلم به. وطوال سنوات ظلت الأكثر مبيهاً ورواجاً فى سوق الأردن وفلسطين ثم الأسواق العربية - حسب تقرير صدر عن الجمعية العلمية الملكية فى حينه. وظهرت فى عدة طبعات عن عدة دور نشر فى فلسطين ولبنان وسوريا، وحتى الآن مازالت تبيع، وبعدة لغات. وربما كان السبب فى ذلك النجاح هو ما فسرتة Barbara Brown فى مجلة Middle East اللندنية، ديسمبر ١٩٨٥ حين قالت:

"Its originality lies in its attempt to tackle issues not often confronted in the literature of occupation. The most important of these are the ambiguities and contradictions to be found in the moral and political positions of most of the protagonists. This and the attempt to examine the class division within the Palestinian society gives the book continued relevance.

بالنسبة إلى، هذا ما حاولت فعله فى (الصبار): أن أرصد تحركات المجتمع الفلسطينى تحت الاحتلال من خلال الحكايات وقصص الناس والأبطال. وقد رصدت (الصبار) مرحلة الرومانسية الثورية التى عشناها واستمتعتنا بها - إلى حد ما - رغم عذاب الاحتلال وفقدان التوازن. وما أقصده بالرومانسية هو إيماننا الأكيد فى تلك الفترة بجمعية التغيير نحو الأحسن سواء على المستوى الاجتماعى أو على مستوى الأفراد والجماعات. فقد كنا نؤمن أن الظلام لابد له أن يتراجع وأن الحق سيملئ يوماً وأتينا سنال الحرية ونصبح نبراساً لكل الشعوب. كل هذا طبعاً من خلال شخصيات تتحرك ضمن رواية ترصد الشارع والنضال الحار.

من خلال (الصبار) تتعلم، كما يتعلم أبطال الرواية، وبهذا نصل إلى لحظة التنوير، رغم أن الثمن موت الأبطال. مشاهدان رئيسيان يلخصان ما أقصد:

المشهد الأول: مشهد استشهاد أسامة زهدى فى معركةهما ضد قوات الاحتلال؛ إذ تتعلم من سوء تقدير أسامة أن المعركة التى قادها وخطط لها ما كانت محسوبة ومدروسة وجاءت بنتائج عكسية. أسامة أراد تفجير باصات العمال الداهمين إلى المصانع الإسرائيلية فافتعل معركة جانبية أضرت به وبالعمال الممثلين فى زهدى

الحمش القبيض الشهم الطيب. وكان الدرس من ذلك المشهد: عمل العمال في إسرائيل ليس حراماً، وليس خيانة لأنه بديل قسري فرض علينا، إذ ما من بديل.

المشهد الثاني: نسف دار الكرمي وما تمثله من بني وهياكل عائلية واجتماعية مهترئة منخورة تعميق التقدم والتطوير. أثناء النسف يكشف عادل أن وجه الضابط القائم على تنفيذ العملية مشابه لوجه أبيه. ثم نرى صابر ابن العامل العاجز أبو صابر، من خلال عيني عادل، وقد تطاول أثناء النسف وبدأ كنهلة ترتفع في أفق البلد.

استنتاج الرواية: نخرج من (الصبار) رغم الحزن على الأبطال، بأمل مضى بمستقبل يحمل لنا أمل التحرير والتغيير والحرية. وهذا ما قصدت به رصد مرحلة رومانسية الثورة وما حملته من وعود وأحلام وأوهام.

أثناء عملي في (الصبار) التقيت بشاب يساري. كان ذكياً، كان طموحاً وكثرة أعصاب. حاول أن يحظى بإعجابي عن طريق الثورة والثوري وسحر البيان. وهذا ما كان. قرأت كل نشراته، واستمعت لكل نقاشاته، ودروست كل احتمالاته. يريد تغيير العالم، وهذا بالذات ما أحلم به. لكن، بالطبع، أين نبدأ؟ قال بإيمان: «نبدأ بتغيير النظام، بكسر القوانين، فنكون مثالا للآخرين». قلت لنفسى: «سبق وكسرت القانون، لكن شيئاً لم يتغير. لم يتغير قانون الناس، لم يتغير نظام الأسرة، وحتى أنا لم أتغير. فكيف يكون وضع المرأة في مجتمع تخرج عليه؟ هل تحدث شيئاً من التغيير وهي بعيدة عن حدود النظام؟ إذا تغيرت المرأة لأقصى حد، وهم ما زالوا على ما هم، ألن تنبذ؟ ألن تنقلب لأضحوكة؟ والأضحوكة، هل تتمكن من كسب الود، من كسب العيش، من كسب الثقة واحترام الناس؟ وإذا فقدت احترام الناس، هل تقنعهم؟ وإن لم تقنعهم فكيف تكون لهم نعم المثل؟».

ما مررت به من نفاق وأنفاق منحوني القدرة وقوة القلب اللازمة لاختبار مدى صدقه، أو إيمانه. فأخذت أرقبه بدقة، لكنه خيب آملي في كل امتحان. وأخيراً قررت مواجهته بعيداً عن النظريات والمنشورات وسحر البيان. جلست في إحدى الزوايا ويدي قطعة ورق دونت فيها كل النقاط وبدأت الحديث مباشرة، من غير لف أو دوران. قلت بجديّة، دون إلتصام: «هذا عطائي من أجل الثورة والتغيير، فمأذا تعطى؟». فوجي بسؤال، جمعدت النظرة في عيني، ولم يتحرك. ثم تمللم، وقال أشياء لم أفهمها لأنها محض شطايا، كلمات تترك في العتمة ثم تخبو، تنطفئ فجأة بلا إنذار فتتلوها جمل أخرى، خيوط أخرى تلمع وتومج وتتشابك ثم تفرق في زحام الكلام، مجرد كلام. ثم استنتجت: يريد أن أعطي ولا آخذ، هذا ما يراهن حقاً عليه. لا شيء كبير، لا شيء عظيم، لا شيء حقيقياً ذا تأثير، لن يتغير، لن أتغير، فكيف إذن نصعد للشمس؟ قلت بتحد واستفزاز: «إذن هذا ما تدعو حقاً إليه، أنا أقوم بعبء العمل وأنت تقطف ثمار المجده. وغادرت، لكن الدرس والعبرة منحنائي خطوطاً وتفصيلات لتهمني، ومنها غرفت، فرسعت مشاهد ورموزاً وشخصيات ترصد ما كان، ما جريته، فبت هدفاً لأكثر من سهم، أكثر من رمح، ومن أيد تطمح للتغيير».

من الواضح أن ما اكتشفته في عالم الناس أثار قلقى وذعولى. إذ لم أتوقع على الإطلاق أن أجد الرجال على ما هم. فتجربتي المحدودة مع رجال العائلة والوالد، ثم زوجي، ما كانت أبداً لتبدو نموذجاً لما سألقاه خارج البيت، في دنيا الناس. فبالدرجة الأولى، ما كنت أعتقد، ولو بالظن، أن أبى كان رديماً، لأنه فعلاً ما كان. كل ما اعتقدته بعد زواجه أنه كان ضميماً وهرب من العبء والفجاجة. كما أن زوجي ما كان حالة عادية أو مالوفة. ففى مجتمعنا المحافظ التقليدي كانت فعالة تبدو غريبة، بل نادرة. أو على الأقل، هذا ما قيل لنا نحن البنات، كما قيل لنا إننا الأفضل والأشرف، لأننا الأنقى والأطهر، قديتنا هو أحفد دين، وشرعنا هو أعدل شرع، وأخلاقنا أفضل أخلاق. لا نكذب، لا نخدع، لا نسرق، لا نحكي زوراً وبهتاناً ونغدر بصديق.

وعلى الرغم مما جمعت من هنا وهناك من حقائق، وما لمست من تناقضات، كنت مازلت أفكر أننا بالفعل أناس طبيون ومن أهل الخير. لكن الواقع صدمني، بل أفزعني. وكانت صدماتي أحياناً تبلغ منى حد الهذيان فكنت أردد: لا يمكن. وأنهم نفسى بالتشكيك وسوء النية. وكان الآخرون يروني فى تلك الحال وقد جحظت منى العينان وارتمى فكى فيردودن أنى أبعد كطفلة ساذجة غبية. وربما كان صحيحاً ما قالوه. إذ كنت ساذجة حقاً، كما كان أستاذى يردد. كنت كطفلة فتحت شباكاً سرىا واكتشفت خلفه عالماً فريداً من نوعه. كل شىء فيه يبدو جديداً، مثيراً، وملياً بالدهشة والأسرار.

رويدا رويدا، ومع الأيام ومر السنين، بدأت أنهم ما تعنيه تلك الأشياء وروابطها. العلاقات كانت دوماً موضوعي الأثير: علاقة المرأة بالمرأة، علاقة الرجل بالمرأة، علاقة الإنسان بمجتمعه، والسياسة. وفى كل تلك العلاقات وجدت الناس أنانيين، قساة القلوب، ضعاف النفوس أمام المال والسلطة. كنت أراهم على استعداد للقيام بأى عمل، ما لا أنفهمه أو أتوقعه، للحفاظ على السمعة والوجاهة وكسب المزيد من الثروة ورضى الحكام. فى البداية كنت أردد: «هذا هو الرجل العربى، وثقافته». وفيما بعد، وحين قرأت، ثم درست، قصص الشعوب والحضارات، بت أعرف - ولعجبى وارتميت فى الشدائد - أن ما أراه هو العالم، هو دنيا الناس. وأن هناك نساء مثلى، وأيضاً رجالاً ممن يرون هذا العالم بمنظار جديد، برؤيا جديدة، وعقل جلى.

مع كل تلك الاكتشافات وما خلفته من هزات، صممت على خوض معركة جديدة وفتح باب النقاش حول قيادتنا فى الداخل. وكنت أنوى أن أعطى لكتابى اسماً ضخماً يكشف ويشير إلى لب الموضوع، فأسميته «الرجل العربى بين الرشيد وماركس». وبدأت بجمع المعلومات والانطباعات وردود الفعل. وبعد أكثر من خمسين مقابلة فى العمق أجريتها مع أكثر من خمسين رجلاً من قادة الفكر والتثوير والتثوير، قررت أن أجري مقابلات مماثلة مع زوجاتهم وصديقاتهم وأكثر النساء فعالية فى تجمعاتهم. رغبة أسمى، ورؤى الشديدة، وجدت أن «ثيمة» الاستغلال والدونية والتمييز، التى وسمت وسممت حياتى وحياة أسمى والعديدات من نساء العيلة وأخواتى، كانت تنعكس وتبلور فى كل قصة مما سمعت، مع اختلاف بسيط فى الشكل، لا المضمون. وما جعل المأساة مضاعفة بالنسبة إلى هو اكتشافى لحقيقة أن هؤلاء النساء كن وما زلن، رغم ثقافتهن يشعن بضعف لا يقهر، وفى أعماقهن، يخفين شعوراً بالدونية واحتقار الذات. كن يعتقدن، عن قناعة، أن الأئمة مهما عملت، مهما ضحت، أقل من الرجل بعدة درجات. وأن تضحياتها فى حفظ البيت والأسرة، ونضالها خارج البيت من خلال العمل والمقتلات، هو شىء صغير لا يستحق الذكر.

تجربتى تلك رغم إثارتها، كانت محبطة ومخيفة. فقد اكتشفت أن القادة، أو من اعتقدت أنهم كانوا الرواد، ودعاة الثورة والتغيير، ما كانوا أكثر من نسخة بالكربون، لجيل سالف، جيل الماضى، لكن بملامح عصرية. ومن لم اكتشفت أن قيادتنا الذكورية زائفة فاسدة تميمية، وأن النساء الطليعيات بوضع بلاس، وأن الثورة، ثورتنا نحن، هى ثورة عقيمة ومحدودة لأنها تتغاضى عن العمق، أى الداخل. خيبة أسمى مزقت روحى وأغرقتنى فى بحور الشك. كبلت يداى وما عدت أعرف ما أفضل. فكل ما رأيته وما سمعت، وما اكتشفت، أضاف لخوفى بعداً جديداً: لا أمل لدينا ولا مخرج، سنهزم ثانية وثالثة ولن نتحرر. كل ما نقوم به ونقود إليه هو إضاعة الوقت وإهدار الدم.

بهذه الخلفية المشائمة المشؤومة بدأت كتابة (عباد الشمس)، وحتى أتمكن من التقاط العناصر والتعميدات كلها، كان على أن أخلق شخصيات متعددة متنوعة، وأن أستعمل أكثر من أسلوب وتقنية، وأقوم

باختبارات وتجارب لأكسر حواجز اللغة وأدجتها. كان العمل مرهقا، ونفسي متعبة مهزوزة، فعرضت أكثر من مرة. حاولت التخلص من ذلك المبدء، فضبطت نفسي متلبسة بمحاولة الهرب والاستسلام. اعتقلت نفسي داخل البيت وأغلقت الباب عليها فسمعت وترهلت وبدوت عجوزا. حاولت استماعة قدرتي بإتقاص الوزن، ففقدت توازني حتى تهاوت وبت على حافة انهيار كلي. وفجأة، كالبرق، وقعت في الحب. مأساة أخرى كالعادة. كان زوجا على حافة طلاق، هذا ما قال. وكان بالطبع تمسسا جدا، هذا ما قال. وكان بالطبع يبحث عني، عن أحلامه، هذا ما قال. وأنا بالطبع صديقه. ولم تمض بضعة أسابيع حتى اكتشفت الحقيقة: كان يمر بمرحلة ملل وبحاجة إلى التسلية والإنعاش. وكنت أنا ذلك الإنعاش. وكدت أموت. فبالإضافة إلى عمق الصدمة وانسحاق الحلم، اكتشفت ما هو ألكم من كل الجراح. اكتشفت أن عقلي ما ساعدني كثيرا ولا أنقلني من مأساتي وأنا أكتوى بنيران العواطف. فبالرغم من كل دراساتي واكتشافاتي وأفاق فني وتفكيرتي كنت صغيرة، بعد صغيرة، وغير ناضجة عاطفيا، أو بالأحرى، غير مكتملة النمو. هكذا حين أحبيت، نسيت نفسي، نسيت عملي وطموحي، وحتى ابتني. اندمجت فيه حتى الذوبان وبت ظله. فأين كانت وعودي وأحلامي بالاستقلال وحياة مليئة بالإيجاز والمعاني؟ أين اكتشافاتي حول المرأة والعلاقات والحب والجنس والسياسة؟ كل ما كتبت عنه وأمنت به ذهب بعيدا، تراجع للخلف، خلف عيني، وانزوى مطمورا تحت الغبار، في ركن مهجور على الرف. شيئا وحيدا اكتسبت من ذلك الفصل، نظرة أعمق للتعقيدات النفسية في بنية المرأة العربية. بدأت أعي أن العواطف التي تتشكل وتتقلب في سني طفولتنا الأولى لا تتغير حين تكبر، أو ربما تتغير بشكل محدود في مراحل لاحقة من العمر. فما تأثير هذا الواقع على وضع المرأة وحركتها ومبادئ الثورة والتحرير؟ ألا يعني هذا أن النساء المحرومات المقموعات منذ الطفولة لا أمل لهن، أو بأمل ضعيف في التغيير والبلوغ التضيق؟ وما علاقة هذا الكشف، أو الاكتشاف، بمفهوم الثورة والتغيير؟ ووقعت في حيرة شديدة. كنت بأزمة. لكن كالعادة، هرع الأدب لإنقاذي. وهذه المرة جاء على شكل دعوة لبرنامج الكتاب العالمي في جامعة إيووا في أميركا، وكانت تجربة زعمة تستحق الذكر، إذ ساعدتني على النهوض واستعادة روحي، والعودة إلى العمل بأقصى طاقة.

وبذا كانت (عباد الشمس) وبها حققت نجاحا آخر لم أحلم به. وهي أيضا، مثل (العبار)، ترجمت إلى عدة لغات، وصدرت بالعربية بعدة طبعات عن أربعة دور نشر عربية في فلسطين ولبنان وسوريا. كما تبنتها منظمة التحرير الفلسطينية - في ذلك الوقت - واشترت حقوق إنتاجها مع (العبار) مسلسلا تلفزيونيا طويلا يصور تجربة الشعب الفلسطيني تحت الاحتلال ويقدم لوحة بانورامية عريضة لشعب يبدل الضنط حياته ويزوده بوحي جديد.

في (عباد الشمس) رصدت مرحلة اصطدام الثورة بالواقع وانزياح غلالة رومانس الثورة عن الثوريين. وقد صورت ذلك من خلال خطين متوازيين متمثلين في عادل الكرسي، الشاب اليساري المتقدم، بملاحقه المحيطة واللبطة بأعضاء هيئة تحرير مجلة (البلد). ومن خلال رفيف، الشابة المتوترة المشحونة بوحي نسوي فنج بدأ يتبلور من خلال اصطدامه بالواقع الخاص - علاقتها بعادل، والواقع العام - علاقتها بأعضاء هيئة تحرير المجلة. أما النتيجة التي يتوصل إليها هذان البطلان فهي اكتشاف عادل، وبالتالي اكتشافنا نحن القراء، أن عملية التحرير ليست سهلة، وليست على البعد المنظور، كما كنا نظن، بل هي عملية معقدة، شديدة التشابك والتعقيد بسبب نشأت وتهتك أعضاء هيئة التحرير وسخافتهم. وكذلك لأن حضورون الصحفي الإسرائيلي التقدمي، لا يمثل سوى شريحة ضئيلة تعوم على السطح ولا امتداد لها في المجتمع الإسرائيلي ولا تأثير لها على مجريات الأمور.

والنتيجة التي تتوصل إليها رفيف، وبالتالي نحن القراء، أن البعد النسوي غير مكتمل النضوج بسبب تشبته وقصر تجربته وصغر عمره. رفيف لا يجد نفسها مع عادل الكرمي المنقسم على ذاته ولا تتمكن من الخروج من زاوية المرأة إلى نصف المجلة لأن طرحها كان فجاء، سابقاً لأوانه، وبالتالي صعب التحقيق. ومع ذلك، وبسبب الأحداث، بسبب الهزات التي جاء بها الاحتلال تتعلم أن دورها، بل موقعها، هو إلى جانب سعاد، لأن سعاد هي الأغلبية النسوية، وليست رفيف، وأن رفيف تستمد قوة من سعاد التي تتحرك باتجاهين وتتفرض على سلطتين: سلطة المحتل الغاشم، وسلطة المختار القابع الذي حاول عبثاً إعادة النساء إلى الحشمة ومنعهن من لعب دور في التحرير.

بعد سنتين، في (مذكرات امرأة غير واقعية)، ركزت الضوء على امرأة واحدة فقط، ومن خلالها تتبع عملية نمو عواطفها ومقاييمها عبر المراحل، منذ الطفولة حتى الشباب، أي حتى قولها في هيئة امرأة مهزوزة مليئة بالخوف والإحباط وشعور بالمعجز والدونية. كتبت أقصد إبراز الدور الأساسي الذي تلعبه تربية الفرد أثناء الطفولة، وما ينتج عن ذلك الأساس من بنية تبنيها وتظل معنا فيما بعد، إلى أجل غير مسمى.

كتبت (الصبار) و (عباد الشمس) و (مذكرات امرأة غير واقعية) وأنا أدرس وأعمل في بيرزيت. في البداية، كما سبق وقلت، كتبت فجأة، طفلة، صغيرة، و دون تحضير لمواجهة الناس والدنيا. لكن الأيام صقلتني، فالدراسة المنتظمة للأدب والفكر والإنسانيات لطلعت عقلي وتفكيرى وجعلتني أرى العالم من خلال البحث والنظرية وتقييمات وتقسيمات ومقاييس. ما عاد العالم سراً، ما عاد سحراً أو صدقة، فكل شيء له تفسير أو تبرير. فقدت الأشياء براعتها وغلايتها. والحب ما عاد مشواراً عذبا وأغنية حلوة لعبد الحليم. وكذلك أجواء الجامعة ما عادت حنة، فقد اختلط الحابل بالنابل وتبدلت سمات الطلاب والإدارة وانتقلت المشاحات السياسية إلى الحرم الجامعي وتتنا تصارع على السلطة، وتبادل التهم والتهديدات على كل صعيد. ودخلت المحل النقابي وصراعاته، وساهمت في تأسيس اتحاد الكتاب الفلسطينيين رغم ضعف الإمكانيات وقمع الظرف السياسي، وتلقيت الهجمات من الإخوان المسلمين، وفي الوقت نفسه، من بعض الكتاب اليساريين. وهكذا ما إن جاء عام ١٩٨٠ حتى استنزفت، وبت أصبو إلى التغيير. وكانت ابنتاي قد أنهتا الدراسة الثانوية وغادرتاني إلى الخارج، وهكذا تركت بيرزيت، غير آسفة عليها، وقد بات الحرم ساحة صراع لكل الفعات، وباتت المناطق المحتلة بأكملها نهشا وطعاما للفرغان، غربان عربية محلية.

بعد خروجي بشهر واحد استشهد ماجد أبو شرار، وبعد أشهر انفجر الوضع وهجم الإخوان المسلمون بالسكاكين والبنائير على إدارة بيرزيت المسيحية، وبعد سنة ابتداء الاجتياح الإسرائيلي على لبنان، وأخذنا نسمع عن حزب الله. فخيأت رأسى في الغربة وأوراق البحث، وأخذت أغرف من الأكاديميا ما ينفعنى أو يمنحنى بعض التعويض. وهكذا توقف قلمي عن الإنتاج طوال سنوات، عشر سنوات، حتى رجعت إلى الضفة وباب الساحة.

في أميركا، أخذت أبحث عن تعويض وعن ملجأ. كان الإحساس بالتمزق على المستوى الشخصي والوطني يتأكلني. فخيبتني بالحب ودنيا الرجل، وإصابتي بالذعر، ثم الغثيان، من صراعات التنظيمات والثورة وقصص الفساد والتهرب، وغمامة الفكر السلفى تنتشر وتتسع وتتضخم، ثم الاجتياح الإسرائيلي وانتقال القيادة إلى تونس، كل ذلك جعلنى أحس باليتم وضياح الطريق، فأخذت أبحث عن ملجأ وواحة نسيان. ووجدت الراحة

وهذه البال لبضعة أشهر، ففى الطبيعة والمولات (جمع Mall) خدرت عقلى وأعصابى، وبدأت الرحلة المملة بحو الماچستير، فالدكتوراه.

طبيعة أميركا سحرتنى. أشجار تصل حدود السماء، وبساط النجيل من نيويورك لكاليفورنيا، وجبال يبدخان وصنوبر وطيور مسافرة خرافية والهدهد أحمر كالياقوت. أمشى على الشنب وأتأمل أوراق الخريف بألوان الشمس، وبنفسج برى يانع كمروج التقمح، بثلاثة ألوان أو أكثر، ثم الترجس مع بدء الربيع بأنواعه، وأشجار الدوجوود والأزاليا والماجوليا. أميركا الطبيعة شىء عظيم، تخرله النفس حتى الركوع.

انطلقت الانتفاضة فى كانون الثانى (يناير ١٩٨٧)، فغادرت أميركا بعد أسابيع، وعدت إلى الضفة لأشهد ما يوقف شعر الرأس. نساء وأطفال فى الشارع، يضربون ويتلقون الضرب دون أن يرمش لهم جفن. شباب وكهول فى المعتقلات والبرازى وكهوف الجبال، ورصاص حتى بالمليان، وغازات مدمر ودبابات، وصوت الأذان فى السماعات «الله أكبر» واقتحام الجوامع بالبساير والقنابل، والأنشيد من كاسيتات فى كل مكان، والوقع سريع فى الشارع والدم حار. كانت أيام كالأحلام وقصص التضحيات والبطولة كقصص نقرأها فى كتب الأدب والتاريخ، والمرأة تثبت للدنيا أن الأنثى ليست نكرة، بل قلب وعقل ومشاعر وضمير حتى للثورة. من ذاك الحلم، من ذاك الزخم، من الخطوة السريعة والنبض الحار، كتبت وعبرت (باب الساحة).

فى (باب الساحة) أطرحت سوألا يدهيها حول المرأة. نزهة المنحرفة المشبوهة من أسقطها؟ من عهرها؟ من استفاد من ذاك العهر؟ ومن المسؤول عن التمهير؟ من شارك فيه؟ شارك فيه كبار القوم والوجهاء والقادة. إذن، السؤال لا يدور حول نزهة، بل حول التمهير ومضمونه، وأبعاده، وسوء استغلال الإمكانات لقصور فى الرؤيا والتخطيط. سهاما تردت إلى الداخل بدل الخارج، وتدمير الذات بدل المحتل. وفى المشهد الختامى ترى الأجساد تنكدس فوق الصخرة، فزداد علوا وضخامة، ويرتفع الحاجز بارتفاع الضحايا والمتحررين. وأنا أقول المنتحرين، لأنه سقوط عشوائى من غير مردود ومقابل. هو اندفاع بلا تخطيط، بلا تكتيك، بلا رؤيا. والنتيجة؟ نخرج من (باب الساحة) ونحن نرى أن نزهة، نزهة المنحرفة عن الواقع أكثر واقعية من كل شعارات المنتحرين لأنها تصل الساحة رغم الصخرة وجثث الأبطال.

ثم جاءت «مدريد» ونحن مازلنا نتخبط فى ذاك الأسر. استنزفت الانتفاضة قوتانا واستنزفناها. بنتا مراكب ثائية فى بحور الشك والتردى. تشرذمت القيادة وانقسمت للمرة الألف، وباتت عصابات المنحرفين تتحكم بأرواح البشر وأقدار الناس. وضقنا ذرعا بما ذقناه من بطش الفشتات وتزمت حماس وتاممياها. وبتنا نعيش احتلالين: احتلال الداخل والخارج. ثم فجأة قيل «أوسلو» جاءت بالحل. فخرجنا نهتف فى الشارع أنا مع الحل ومع أوسلو من أجل الحل. لكننا اكتشفنا، وزمن قصير، أن «أوسلو» كانت خدعة، وأن الحل كان بعيدا وصار أبعد. كان التحرير لنا هدفا وصار سرايا. بنتا أبعد من أى وقت عن أى حل وأى سلام. والنتيجة: بنتا بلاحل ولا ثورة. صرنا كالغنىم بلا راع، من غير هدف.

من هذه الخلفية كتبت (الميراث). إذن، (الميراث) هى انعكاس هذا الواقع: انعكاس الحزن المتزايد، وأتبن الناس فى الشارع ونواح الأرض. هى قصة شعب تهزم هزائمه على كل صعيد. هزيمة القائد فى الثورة، هزيمة الوالد فى الأسرة، هزيمة الأبناء فى عالمهم وأرض الأجداد، أرض الميراث، وهزيمة العالم فى مشروعه لتكرير وتنقية البيئة، وهزيمة أخيه المناضل حين ينقلب المهرجان الثقافى إلى مسخرة وساحة تهريب، ثم الميراث، فى النهاية، يرثه طفل غير شرعى، ابن هداسا.

وصلت النهاية، حتى الآن. لكن من هنا إلى أين أسير؟ يقول لى البعض: لا يمكن استمرارك بهذا النهج، بالبانوراما. لابد للكاتب من الاقتراب من ذاته حتى يصدق، حتى يخلد. فقصص الشعوب لا تصمد إذ تتغير. وما يبقى فى الأدب هو الأثرى والخالد «واليوينغيرسال»، مثل قصص الحب، قصص الفداء والخيانة، والحرب والسلام وألم الفراق وفرح اللقاء وجنون الأحبة. وهذا صحيح. لكن من قال إن قصصى لا تحتوى كل هذا؟ بالبانوراما نجد العلاقات بين الناس وبين الأفراد وواقعهم. أهنك فرد بلا واقع؟ وهذا الواقع هو واقعنا، واقع الدل والمهانة، واقع الأسر والاحتلال، واقع الثورة والمصيان والتمرد وشعب يصبو إلى التحرير ولا يتحرر، يحاول المرة تلو المرة، ويدفع من دمه وشبابه لثمن الثورة. لكن الثورة تتآكل من داخلها فيضيع الحلم ويترهل نبض الشارع ويحل الموت، ثم يصحو ويعود إلى الحلم ثانية حتى يكسر أبواب السجن والزنازة ويخرج للنور. أهى قصة أم لا قصة؟ قصة الفرد فى معتقله، قصة شعب يثور على الظلم، قصة المزارع والفلاح فى أرض تسحب من تحته، وإمرأة تولد مقموعة ثم تصرخ «أنا إنسانة»، أنا لحم ودم ومشاعر وضمير الأم والأمة. أخذت القصص خالدة ويونينغيرسال أم تتغير فلا تدخل مضمار الفن؟ ومن يحدد ما هو أزل أو خالد فى عالم الأدب والرواية؟ من يحدد؟

والبانوراما، أهى إنجاز أم ممسك؟ بالبانوراما، رصدت الواقع وأمسكت كل تفاصيله أو معظمها. من خلالها تشم عيب الأرض ورحيق الزهر وروث الدواب ونسيم المساء وعطر الشجر. وترى الساحات والشرفات والأزقة، وتدخل معنا فى المعتقلات وكهوف الجبال والمصانع والمزارع وبيوت الدعارة وقصور الإقطاع والمعارك والاشتباكات والقنابل وتشم رائحة الغازات وتدمع عينك لأنك تحس بما نلهم وتعرف أسباب سقوط الحلم.

البانوراما، أهى إنجاز أم سقطة؟

بالنسبة لى، فهى إنجاز. وحين أطلع لما بين يدي وما أنتجت أعجب فعلا. أهذا إنتاج تلك الطفلة التى ابتدأت «خلف الجدران؟». فى كل الأدب الفلسطينى لا أجد شمولا ومساحات ومسافات بهذا الشكل. فأين أنا من كل ذلك، وأنا المرأة؟ وكيف كتبت عن كل ذلك وأنا مازلت فى معتقل، خلف الأسوار؟ أنا للحق لم أخرج منه، لأنه قلبى، لأنه تربيتى ولحساسى وحدود الذات. أنا لم أخرج، وإن خرجت، فأنا أحلم بأنى خرجت، ولم أخرج. ألم أعترف أبى اكتشفت، منذ سنوات، أبى قادرة على الإبحار والطيران والتجول، دون أن أبرح بيتى؟ ألم أقل أبى اكتشفت قدرتى على عيش حيوات أخرى دون أن أفقد وجهى؟ ألم أقل أبى اكتشفت قدرتى على أن أكون الآخرين وأنا ذاتى؟

إذن، اكتشفت، ومن ثم خرجت، فبت سعيدة، أو حلمت بذلك. بت مناضلة ثورية أقوى على الظلم، أو حلمت بذلك. بت نخلة ترتفع فوق الأسوار وتمايل فى رحاب الأفق فتعلو على الخوف، أو حلمت بذلك. وفى أحلامى أعلو على الذات وأرفعها وأقيم الدنيا وأقعددها، وأقول الكلمة لوجه الله، لوجه الحق، ولو كان الشمن حد السكين. وما كمشونى ولا مرة، ولا ضبطوا جرمى الغامض!

الخروج إلى الأدب ليس مفروشا بالورود

سميد بكر

اقتربت الأدب في لحظة مجهولة من زمني الذي عشته موبوءا بالحياة الأسرية التي كانت أحد الأسباب في تفوقى حول نفسى متخذاً من هموم الآخرين همى الذي لا يزال قائماً كشاهد قبر مجهول الاسم. الأدب اقتراف مشين مكبل بأسوار عالية من كبت الذات الساعية إلى الخروج من القمقم حتى وإن كان عن طريق تسطير الهموم في أوراق بيضاء لم يمسخها سوء بعد. الدروب الموحلة في أحياء الإسكندرية التي تنشق رطوبة وملوحة التصمق بالروح الوابئة نحو عالم غريب وساحر تكتفه رؤى وأحلام مجهضة لم تفرز سوى علقم. كان الأدب طريقى الموصل الذى حاولت بكل طاقتى الولوج إلى عالمه الباذخ بالأحلام والجنون والأسرار، سرى الذى كنت أختبئ به بعيداً عن نظرات أبى وإخوانى الذين فرضوا سلطتهم الأسرية منذ فقدى السلطة الكبرى في سن مبكرة. مات أبى وتركتى قشة في مهب ربح عاتية يتحكم فيها إخوانى الذكر قبل الإناث.. رغم أننى كنت أحس برقائق وغلالات الأمومة الممثلة في إخوانى الإناث. يوماً أطلع على الأكبر على سرى الدفين ووجدنى أكتب شعراً مليحاً بالألم والعذاب ليس ألم هجرة المحبوب أو الشعور بالوجد وإنما الإحساس بالموت والضعينة وأشياء أخرى قبيحة كأنما أصابه مس من الجن استشاط غضباً وفرض سطوته ومراقبته على شخصى. الأدب مضيق للوقت ولا يؤتى أكله رغم هذا تمكنت من التتصل من مراقبته ودخلت الجامعة كما كان يشهق، رغم أن دخولى كلية الفنون الجميلة لم يكن يرضيه. هذه هى ضغائر حياتى التى شكلت وجدانى الأدبى فى اللحظة نفسها التى كنت أقترب فيها الأدب سرّاً وخوفاً. ظلت لوقت طويل اجتز معاناة الأدب والكتابة السرية، مثل عادات أخرى سوداء يمارسها شباب نالته يتحمس خطواته الأولى بحثاً عن حياة

يعرفها للمرة الأولى معرفة حسية قبل المعرفة الوجدانية الروحية. تواصلت آنامى دما مسفوحا على الأوراق البيضاء التى أصبحت ملونة الآن، وكنت أسميها أشياء غير أن تكون قصصا أو أشعارا مزوجة بطين الفكر الذى هو خليط من آلهة اليونان وفرايس الرومان، وكنت كأوديسيوس لايجد الشاطئ الذى ترسو عليه سفينته المحاصرة بالأشباح والسحر الذى يحول الرجال إلى خنازير. كان عالم الميثولوجيا القديمة مقبرتى التى دفنت فيها نفسى حد العشق والوله. ولم أستطع الخروج منها إلا فى وقت قريب جدا. غلفت قصصى بغلالات الأساطير اليونانية والرومانية، ولم يكن أحد يفهمنى. بعض أصدقاء شبابى ظنوا أنى بى خيالا وأنى لا أكتب إلا ترهات ليس لها قيمة. كانت آراؤهم الصريحة ضربة قصمت ظهرى، وجذبتنى أنفوس فى الحسرة ولا أجد مخرجاً. هل ما أكتبه شئ حقيقى أم هو أضغاث أحلام شاب غارق حتى أذنيه فى خمر النسيان، بعيدا عن واقع معالاته الحقيقية.. أكنث أهرب من نفسى أم أهرب من واقعى المرير الذى لايزال يذوق داخلى دون الشام. احتفظت بعالمى الهروبى لى ولنفسى ولم أعرض شيئا مما دفننى ذلك إلى التوقوع مرة أخرى..

وحملت أوراقى يوما بعد تخرجى إلى طريق؟ إلى قصور الثقافة التى علمت أنها المتنفس الوحيد الذى يقبل أن يستمع ويقدم ما كتبه. هناك التقيت بحفنة من شرازم الشباب الذين يشقون الأدب وكتابة القصة على وجه الخصوص. وكانت الساحة وقتئذ تملأ برفض قاطع لكل قديم سواء فى الأدب والسياسة وغيرها ولبان عهد الثورة التى تفتحت مداركنا ووعينا عليه. وكان لجيل الستينيات الأثر الكبير فى تغيير مسار القصة القصيرة التى كانت وقتها رائجة بين هذا الجيل. رفضوا الأجيال القديمة وحكموا عليها بالموت ونسجوا من أفكارهم قصصا جديدة فى الشكل والمضمون. هذا العالم الغربى صدمنى أنا الآخر وأنا أسمع عن هذه القصص الجديدة القريبة من واقع المجتمع المصرى، وإن كانت تتجنى فى كثير منها إلى الخيال المطرز بالفانتازيا والسعى الدائب وراء التاريخ القديم للتنح من تجاربه الزاخرة بالمعاناة والكبت، وكان جيلى الذى استطاع أن يأخذ من جيل الستينيات الذى لم يرفض القديم رفضا قاطعا، فمن ليس له ماضى ليس له حاضر. تشرب هذا الجيل على امتداد الرقعة الجغرافية ثقافة جديدة وتمثلها ليزر جيلا جديدا أطلقوا عليه جيل السبعينيات، منهم إبراهيم عبد المجيد ومصطفى نصر وأحمد حميدة ورجب سعد وهذا الجيل هو الأقرب لى من الناحية الجغرافية حيث كنا جميعا من مواليد الإسكندرية وتقسيم الأجيال بهذه الصورة العشوائية أرفضه تماما، فقد ظلت هناك أجيال قديمة تمارس الأدب وتعطى نتاجا جيدا، على سبيل المثال نجيب محفوظ وفتحى غانم وغيرهما كثير ولم يصمد من جيلى إلا القليل الذى استطاع أن يتربع على عرش الكتابة فى مصر وإن كانت حظوظهم متفاوتة فى القيمة والأضواء.

البداية غامضة دائما

لعلى هنا أسمع لنفسى بأن أهمس فى أذن هؤلاء الذين يسلكون طريق الأدب الملىء بالرموز والغموض الفنى أو غير الفنى فى غالب الأمر ببعض ما واجهته من أعاصير رافضة فى غالبيتها لما تفرزه قريحتى الأدبية، ولا أدرى هل الغموض دائما يقترن بالمراحل الأولى للشباب أم هى تجربة فنية حقا، أم هو البحث عن هوية لم تحدد ملامحها بعد، أم غياب النقد الذى ترك الساحة حامية الوطيس دون تنظيم نقدى ثابت يقنن ويفرز ويتخل ويفصل الغث من الثمين. القضية فى البداية بالنسبة إلى كانت السعى وراء اغفال السائد، وكان شعارى الباطنى كن «مخالفا تكن بارزا» رغم ما فى ذلك الشعار من مغالطة كبيرة، وكنت واقعا تحت أسر تجريرتين (فى الغالب يجمع الكتاب جميعهم هاتان التجريتان): التجربة الحياتية والتجربة اللغوية، وهما كوجهى العملة الواحدة لا ينفصل وجهه عن آخره، فكلاهما يشكلان لمحا واحدا. ويبدو أن الغلبة كانت

للتجربة اللغوية لفترة ما.. واستغرقتني التجربة اللغوية حتى أصبح شاغلي الشاغل هو البحث عن مفردة جديدة، مما حدا بي إلى اشتباكات غريبة مقحمة وغير مقبولة فنيا. وكان هذا هو الطريق الشرعي للتموض. الاهتمام بالشكل في أحيان كثيرة يعطى العمل الأدبي نكهته الخاصة، ولكنها نكهة بعيدة عن روائح الحياة المتنسقة بأرض الواقع، تنسج في سماء عريضة ونهيم مع سحابات لا يستقر لها قرار. أصبحنا نجتر أنفسنا برضاء ورعى كاملين، لا أمل الآن إلى ذلك النوع من الأدب الشكلي الصرف الذي يوهم بالتجدد والأصالة والمعاصرة برغم أنه بالونة كبيرة على وشك الانفجار، والتجربة الأدبية مليئة بمثل هذه التجارب في العصور القديمة، ولعلنا لانتسى كتاب أبي العلاء المعري (الفصول والغايات)، فهو كتاب شكلي تماما يهتم باللغة ومحاولة للتقريب من لغة القرآن، فكان مسحا لاقيمة له في رأيي. أخذتني تجربتي اللغوية إلى بعيد ملتحفة تجرّتي الحياتية ليسررا لخصما لم تلق رواجاً إلا عند بعض الصفوة من المتأدبين الذين ساعدوني دون أن يدروا في الانغماس في هذا الطريق المسدود ورغم ما لاقته هذه الأعمال من حفاوة مؤقتة من خلال كتابي (الصعود على جدار أملس) إلا أنني كنت أشعر بالألم لعدم تقرب البسطاء منه. وجاءتني طلبة قصمت روعي نصفين وقتها كنت أمارس التدريس في المرحلة الثانوية في إحدى قرى صعيد مصر، وشاء أن يطلع أحد تلامذتي على قصة لي منشورة بمجلة (الطليلة) التي كانت تصدرها «الأهرام» في زمن الثقافة الأقل.. خطت على قمتها ذلك التلميذ كلمة واحدة لخصت رأي جيل بأكمله من الشباب فيما أكتب: «خرايط: أي كلام فارغ».

صدمتني هذه الكلمة أكثر مما صدمتني كلمات بعض الإخوة النقاد اليساريين، توقفت عن الكتابة ما يقرب من خمس سنوات كهيبة وعلمة، تصورت أنني لن أكتب مرة أخرى فحزنت لإحساسي بأنني فقدت جوهرة جون شتاينبك (رواية اللؤلؤة) وأحسست أنني ابن غير شرعي لسلطة ثقافية ميوعة، وأجهضني الطريق للبحث عن منافذ للخروج من الشرقة التي فرضتها حول نفسي، ولم أجد إلا الاقتراب من الإنسان البسيط ابن معاناة هذا العصر المغمم بالكوارث الاقتصادية والجيولوجية والسياسية أيضا. الطريق الأمثل للوصول إلى عقل هذا الإنسان قبل الوصول إلى عواطفه التي من السهل العبث بها. وجدتني أكتب قصة بسيطة «أنشودة عسرانه» لاقت من الحفاوة ما أثّلج صدري، وقد نشرت هذه القصة في العديد من المجلات المصرية والعربية أولها مجلة الكاتب وآخرها ملحق المدينة المنورة (الأرباء) الذي كان ذا قيمة كبيرة وقت كان يشرف على الملحق ثقافي الكاتب المبدع سباعي عثمان الذي فقدته الحياة الثقافية بالملكة السعودية.. ولم أجد عائقا يعوقني عن الخوض في عالم البسطاء والمهشمين من الناس فأنغرت في بيئة الإسكندرية أبحث عن كنوزها الدفينة التي كانت مقبورة ثقافيا، فلم يكتب أحد عن الإسكندرية بتلك الحميمية سوى لورانس داريل في «رابعيته»، وكانت صورة الإسكندرية الزمن القديم - ألهمني الله بروايات (وكالة اليمون) و (تحت السور) و (السكة الجديدة) و (الباب الأخضر) و (باب ستة) وكلها أحياء، إسكندرية.. وجاءت رواية (القيافي) تجربة وحيدة بعيدة عن زخم مدينتي الإسكندرية وقد نلت عنها جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٩٣، وهي تجربة حاملة رغم مرارتها..

نهر الثقافة واحد وإن اختلفت الفروع

كان تفتحي في البداية على زخائر اليونان القديمة، (الإلياذة) بعالمها الخلاب لشاعر اليونان الضمير هوميروس.. وثقت (الإلياذة) روابطي بد (إنيادة) فرجيل الرومانية، وتوجت ثقافة يونان العصر الحديث معارفى فانغرت في وحل المسيح يصب من جديد زوربا اليوناني و (الأخوة الأعداء) لكاتب اليونان الكبير نيقوس كازانتزاكيس.. وجدتني أرقص رقصات الموت والفرح مع زوربا الذي كان له الأثر الكبير في وعي الأدبي، فقد

جعلنى أنوه فى عالم خلاب لامثيل له.. وسبحت فى تيارات الأدب الروسى الإنسانى المتمثل فيما طرحته عبقرية دوستوفسكى (الأخوة كارامازوف)، (الجريمة والعقاب)، (المقامر)، وغيرها كثير ولا أنسى رائد القصة القصيرة فى العالم الذى له أثر كبير فى نفسى، أنطون تشيكوف، ذلك الكاتب المتنوع الذى يكتب القصة القصيرة باقتدار عجيب والذى كان له الأثر العميق فى أعمال كاتبنا يوسف إدريس. تشيكوف غير الأدب العالمى بشاعريته الحاملة فى مسرحه القذ ومنه (الخال فانيا)، إحدى مسرحياته العجيبة الزاخرة بالمعاناة الإنسانية.. ولا أنكر تأثرى بالأدب الوجودى على يد (غريب) كامو الفرنسى ولم أنس وجلى ورعبى وأنا أدخل (قصر) كافكا.. ولا وأنا أتبه فى (صحراء التتار) للأديب الإيطالى دينو بوتزالى، وللتراث العربى أثره الذى لن ينمحي (ألف ليلة وليلة)، (كليلة ودمنة)، والقصص التاريخى الريفالى (جورج زيدان).. لم نتاج الكتاب المصريين؛ نجيب محفوظ، يوسف إدريس، فتحي غانم، حنا ميناء، عبد الرحمن منيف، الطاهر بن جلون، محمد الديب، وغيرهم كثيرهم قد شكلوا بنيتى الثقافية والروائية..

الشخصيات دائما جزء من الذاكرة

يتصور بعضهم أن الشخصيات الروائية تخلق من عدم، تتشكل فى ذهن الكاتب مثل أبخرة مجهولة المصدر لتخرج فى حيز وجود مكائى تتلاءم مع بنية العمل الأدبى. قد يكون فى هذا التصور بعض الحقيقة، ولكن فيما وراء تلك الشخصيات الروائية ظلال للشخصيات حقيقية، تعيش معنا، تأكل وتشرب، وفى غالبية الأمر تفرض هذه الشخصيات نفسها على الكاتب فرضا قسريا، ولكن رغم هذه الفرضية فالكاتب يحاورها ويلعب معها لعبة القط والفأر.. فى بعض الأحيان تصلح شخصية ما بكامل حياتها ومعاناتها لعمل روائى، وبعض الشخصيات فى جزئيات بسيطة منها تبني عملا روائيا، ولكن الكاتب يغير منها ويضيف إليها الكثير وفقا لمقتضيات العمل الأدبى، بعضها يكون جزءا من الكاتب وحياته الخاصة، فقد أعلن يوما نجيب محفوظ أن كمال عبد الجواد فى (السكرية) هو نفسه، وجاء ليقول يوما آخر إن شخصيته موزعة على عدة شخصيات. الكاتب يأخذ من نفسه ومن غيره ما يصلح للعمل الأدبى يهمل بعض الأشياء ويضيف بعضها تحت ضرورة فنية، وليس هذا التبديل قاصرا على الشخصيات، فالأماكن تأخذ أيضا حظها من قانون التبادل، فنجد لورانس داريل يقرر أنه حين كتب عن أحياء الإسكندرية ومواخيرها فقد كان ينقل فى أحيان كثيرة صورة من أحياء القاهرة وهكذا الأدب فن حذق ومهارة، خاصة لمن يجيده.

العشق أوله القصة القصيرة

القصة القصيرة عشقى الأول! سألتى أحد الأصدقاء أيهما أقرب إلى نفسى، القصة القصيرة أم الرواية؟ تخيرت! فقد شعرت كائن عاشق متقلب الأهواء، فمرة كنت أعشق القصة القصيرة عشقا غريبا حد أننى كنت أعتبرها ديوان العرب فى فترة زمنية سابقة وبالتحديد فى فترة الستينيات، حيث كانت القصة فى العالم العربى تحو منحنى جليدا، خاصة والأمة العربية تزح تحت عبء هزيمة يونيو. وكانت القصة فى تلك الآونة لغة العصر ومرآة لمعاناة الجسمية. قد يفشل الشعر خاصة الحديث منه، فى تمثيل تلك المأسى التى تتحقق بالعالم العربى والدول الإسلامية فى غياب المشروع العربى الذى كنا نأمل أن يكون حلقة الوصل فى لم شمت الأمة العربية. لفتنا الثقافية الآن هى الرواية مدخلنا نحو عالمتنا المتشردم ليغفم بعضنا بعضا، أو بمعنى آخر لإعادة لغة التفاهم المتعمدة الآن، وأملنى أن تكون الرواية لغة جديدة واعية بقدراتنا الثقافية.

الحادى ليس وحيدا في صحراء الثقافة

بعد مرور زمن طويل من الخوض في مراتع الأدب أين أكون؟ أشعر بالأسى والحزن لأن جذورنا الثقافية مازالت نائمة برغم مساحة الوطن الواحد المتقاربة جغرافيا ولأننا ارتضينا البقاء بعيدا عن مصادر الإعلام فقد حكمنا على أنفسنا بالموت الإرادى أو الموت الجماعى الذى يعتصر بعض الحيوانات البحرية، يقينا بأن أعلامنا كانت كبيرة تسع الكون بأكمله. هذه الأحلام وأدتها مركزية الثقافة وتطاحن أدباء تمرکزوا وسط هالة الأضواء، منظومة الكاتب الأوحده التى فرضتها ظروفنا السياسية لم يعد لها مكان على ساحتنا رغم محاولة البعض إحياءها من جديد. الحادى لم يصبح وحيدا فى قافلة متباطئة الخطوات. الكتاب العرب جميعهم قاصيهم وذانيهم جوقة واحدة تعزف معزوفة صميمة الغريبة ليعلو صوتهما بين أصوات العالم الشاسع، ولكننا فى مصر نردد دائما عبارة «أنا أفضل» كاتب، لا يوجد بين العرب كاتب واحد جدير بالاحترام سوى فلان وفلان الأدباء المركزيون لم يتركوا لنا شيئا، يتكالبون حول رغيف خبز الصحافة الجاف... ربما لا يكون عيبهم بل أعتقد أن العيب فى نفوسنا نحن لأننا لم نشأ أن نواجه ونخطف اللقمة من الأفواه ربما لأننا كنا طبيين بما فيه الكفاية أو كما تقول عاميتنا (عبط) لعلها كل هذه المثالب مجتمعة فى بوتقة واحدة لتصهرنا أو تلفظنا بعيدا عن الطريق. كان يجب علينا النضال نحن الأدباء غير المركزيين رغم بعض الآمال المشرقة التى تمخضت عنها السنوات القليلة الماضية ولعل حصولى على جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٩٣ فى مصر من قبل وحصولى على جائزة أنها الثقافية من بعدهما المعادلة (الموضوعية) التى بها تنتظم حياتى وأشعر بأننى لم أضيع من العمر الكثير فى وهم الأدب الخادع ولم تصدق كلمة ذلك الطالب الذى خطبها فوق قصتى ذات يوم، وحسبى الرضاء الذى تجلبه لى قصة أعانيها ولادة وإفرازا حتى تخرج من ذاتى كائنا مستقلا وإن كان ينتسب لى، لعلى أكون قد حققت ولو القليل من رضائى النفسى على الأقل أمام حيرة تلك النفس التى أصبحت لاترى جذرى فيما نفعله، فلم تستطع ثقافتنا أن تقوّم الانحرافات التى نراها فى حياتنا الثقافية والاقتصادية والسياسية. الثقافة الآن مختضر وتتررب فى موطنها غربة كتابها التائهين.

الطفولة كنز لا ينفد

للطفل قدرة غريبة لتخطى الحواجز والسدود، للتخليق مع الطيور والغوص فى البحار، لاقتناص ذلك العالم الخلاب الذى لا يرى فى عالمه الواقعى المحدود... وتجربة الطفل الحيائية لاستقرار على أرض فهى تشغل حيزا كبيرا من روح تلك النفس الوثابة. رغم هذه المحدودية، فإن تجربته تأخذ فى التضخم حتى تملأ الروح تماما، ومن أجل ذلك أعتقد أن الخزون الطفولى لا ينفد، فهو دائما متواصل رغم انزوائه فى ركن مكنى مع التقدم فى العمر. ولكن السؤال الذى أطرحه هنا: لماذا يستعين الكاتب فى فترة من حياته الأدبية بعالمه الطفولى الخيىء؟ قد نحن جميعا إلى عالم الطفولة غير المحدود، الذى فيه لا يصدمننا واقع جاف ولا أيام غليظة تمنعنا، وإنما هى الحرية فى أفضل صورها. فهل نود أن نحظى بلحظة حرية مع النفس، نتحدث عن أماننا الصغيرة، و رغبتنا الدفينة، نسرود وقائع أيام حلوة ومريرة مرت بنا.. الحنين إلى الطفولة رغبة إنسانية مجيدة تجلو عن نفوسنا ما يكدرها من ضيق وآلام.

«أقواس إجبارية»

سلوى بكر

صباح: بارد كتيب شتاء. حار لزج صيفاً.

توارب باب السكة. نصف انحناء جبرية لالتقاط الجريدة.

(رمزية متكررة لإصرار بائع الجرائد على وضع الجريدة فوق دواصة الرجلين). تتصفح بعين لم «تفنجل» بعد: ياربي: الشقة الرقيقة المقلوبة كل يوم. عاشت الدودية: شقق فاخرة. ملايس. طعوم. عطور. آليات حديثة، ثم صفحة الموتى وهم يستعرضون أحياءهم بكل فخر. تتشأب. تغمض عينيها. تحلم بجريدة أفضل على الدواصة في الغد.

ظهر: خمسة مؤذنين في صوت واحد. أجمعهم صوتاً يضع في الزعيق والنميق والرباط والصياح (حدث ذلك كل فجر ويحدث -). عشرة، عشرون، خمسون. مائة جريمة كل يوم (تنويعات على لحن واحد للتدهور). البيرة حرام. عاش البانجو. هيا إلى الحقيقة.

عصر: علبة ألوان فلوماستر لرسم زجاجة كوكاكولا. يقول الابن: طيب أرسم زجاجة زيت بذرة القطن.

يضحك من الفكرة: أنت بتهرجي يا ماما. (تعليق من زمن العولة).

مغرب: ألو أنا: س. أنا: ع. أنا: د.. من مجلة/ جريدة/ أسبوعية. يومية. ساعية.. دقيقة.

والله عندنا ريبورتاج.. يهمنى رأيك..

ماذا يطلب المثقفون فى المرحلة الجديدة؟

ماذا يريد الأدباء من الحكومة الجديدة؟

ما الذى يحملون به فى القرن المقبل؟

آلو: سمعناك.. رينا يأخذك ويأخذهم.

مساء: الناقدة القرائن كفرنسية مازى أنطوانيت فى ندوة عن رواية طليعية (١٩٠) كلمة فى خمس صفحات).

عنوان الندوة: التجربة الإبداعية فى التخلص من الإمساك فى روية «آخ».

ليل: التليفزيون لون فعلا ياشيخ أمام. عاوز أسود فاتح، ولا أسود غامق، ولا أسود مسخخ، ولا أسود مشجر، ولا أسود غطيس؟ اختر ياعزيزى، فهناك ألف منكى وبحر كما تقول عزة بدر.

آخر ساعات الحصار: شدى اللحاف ياصفية واحلمى، أبهرى مع اللاوعى اللذيذ. لكن الحلم يأتى سباحة فى بحر من الهلام، حيث لامحارات فى القاع ولا أسماك مبهرة الألوان. فقط: تلك اللزوجة الكريهة والرخاوة المقيته، التى تتوجب مقاومتها حتى الوصول إلى شط من الشيطان، لكن المأساة سرعان ما تتجدد، وقد بلغ الشط، فهاهى غيوم البناطيل تتقدم، ودمى القبعات الورقية تتراقص ويختبئ الأفق وراء مواكب الجماجم المشحونة بالزبد. إذن فلننتقل سيداتى وسادتى إلى حلم جديد، لأن «بكره أحلى من النهاردة»، وقد صرح السيد/ محمود عبدالعزيز رئيس البنك الأهلى المصرى ورئيس اتحاد البنوك المصرية فى اليوم الخامس من شهر رجب سنة ألف وأربعمائة وعشرين هجرية، بأنه يتطلع إلى خصخصة البنك الأهلى المصرى. حول.

الثور الأبيض يظل أكثر الأبطال التراجيديين حضوراً (ربما ليس صدفة أنه كان محبوباً ذات يوم). هو لا يزال مثملاً نفسه فى المرأة بينما يدخل الأسد إليه، يلقي بمونولوجه الفظيع، يتقدم الأسد منه شيئاً فشيئاً، يرى الثور وقد ارتسمت صورته فى المرأة، يهم الأسد بنشب أطافره فى كتفه الأيسر، يتقبل الأمر بكل هدوء ودون مقاومة: يهمس لنفسه بأسى، ودمعة تنفخ على وجهه وتنزل حتى تمس شاربه: «قتلت يوم قتل الثور الأحمر».

يتجدد المشهد.. وتستمر الكتابة.

قصة قصة

سليمان نياض

كان عمنا «يحيى حقي» يضيق نفساً بأسئلة الصحفيين، وكتابات النقاد عن روايته القصيرة (قنديل أم هاشم). يضيق بالحاحهم المستمر على هذه الرواية. ويقول لأصدقائه «لدي أعمال قصصية أخرى لا يقل مستواها وقيمتها عن «القنديل». فلم التوقف عندها. وكأنني لم أكتب سواها؟

الفريق نفسه عانيته، وأعانيه، منذ صدور روايتي القصيرة (أصوات)، قبل نحو من ثلاثين عاماً. فلي أعمال قصصية أخرى، تالية لأصوات، لا نقل عنها شأنًا وقيمة.

وتسليماً بالأمر الواقع، الذي لا حيلة لي فيه، ولا نجاة منه، واستناداً، من باب التبرير، إلى أن رواية (أصوات) هي مثل رواية (قنديل أم هاشم) من روايات «لقاء الحضارات» أو «صدام الحضارات»، وتقعجر في الوقت نفسه قضية اجتماعية هي قضية «الختان» الذي يمارسه شعب بأسره، أكثره أمي، ضد بناته، منذ سبعة آلاف عام، سأقدم شهادتي بوصفي كاتباً لهذه القصة، عن قصة (أصوات)، وقصتها معي، استجابة لرغبة ناقد قدير، وصديق عزيز، هو «محمد بدوي».

تمتد قصة (أصوات) معي، منذ فترة قبل كتابتها، وهي فترة استمرت أكثر من عشر سنوات، إلى فترة كتابتها، وإلى السنوات التي تلت كتابتها. ولسوف أحاول الاختصار والتركيز، وأحرص على الصدق، قدر استطاعتي.

عام ١٩٥٨، كنت أتردد على قرية من قرى شمال شرق الدلتا، في زيارات لصديق عزيز، وآل الصديق، قرية ساحلية تقريباً، فهي لا تبعد عن شاطئ المتوسط، أكثر من ستة عشر كيلو متراً. وهي، مثل قرى السواحل،

فى كل بحار الأرض، تتميز عن قرى مصر الأخرى كافة، بأنها خلية نخل تشفى بالعمل الحرفى، والمهارات الحرفية، فلا سبيل لأبنائها للاستمرار فى الحياة، سوى العمل، باحتراف الصيد، وصناعات النسيج، والأثاث، والتعليب، والتجفيف. فأراضيها الزراعية، مثل أراضي كل المنطقة حولها محدودة المساحة، ومحاطة بالبحيرات شرقا وغربا، وبالبحر شمالا. ولقد صار أهل هذه المنطقة بسبب أسفار الصيد، والهجرة طلبا ليسار الحال، داخل الوطن الصغير، وخارجه، والاحتكاك بالأجنى، دفاعا حينما ضد الغزو الصليبي، والغزو الاستعماري، وأسفارا حينما آخر طلبا للصيد، وسعيا للرزق بالتجارة، صاروا على قدر من الرقى والتحضر.

وسبب شعورى بهذه الدرجة من رقى أهل هذه القرية، وتحضرهم، كانت صدمتى بحدث (أصوات)، حدث الختان لسيدة أجنبية زائرة، بأيدى أبناء هذه القرية. أو، فلأقل، بأيدى نسائها سدة الثقاليدي. ولا شك عندي، إلى اليوم، فى أنهم كن يثأرن لأنفسهن من الختان الذى أجرى لهن فى طفولتهن أو صباهن بختان بناتهن، وختان هذه السيدة الأجنبية الزائرة التى دفعها قدرها الخاص إلى أن تكون زوجة لمهاجر من أبناء هذه القرية، غادر قريته خائفا فى صباه، ذات يوم.

ولم يحن الوقت بعد، رغم مرور نصف قرن على واقعة هذا الحدث، لأكشف عن شخصية هذه السيدة، وجنسيته الحقيقية، واسمها الحقيقي، والأسماء الحقيقية لشخصيات هذه القصة، التى صارت برغمى أمثولة بين قصصى.

فى البيوت، وفى المقهى، وفى أسمار الليل، رحت أسأل الناس بالقرية، عن وقائع هذا الختان. وعديون من شهود هذه الوقائع، والمشاركين فيها، كانوا لا يزالون على قيد الحياة. ولقد استمرت أسئلتي، كقطفل ساذج، طوال ثلاث سنوات، وعبر أكثر من عشر زيارات، كان همى أن أعرف من باب الفضول، ربما، أو بسبب نزوع خفى فى، لالتقاط تجربة لقصة، ربما، أن أعرف قبل كل شئ آخر، كيف حدث ذلك الختان لسيدة أجنبية بالذات؟ فأتا أعرف أن الختان يحدث فى كل ساعة، بل فى كل دقيقة، لعشرات من بنات مصر، فى المدن والقرى، وبرضا ذويهن الأميين وحرصهن، والمنخفضى المستوى فى المعيشة، والوحي، على السواء.

ولقد حدثت نفسى أن هذه السيدة، لو كانت زائرة لقرية بصعيد مصر، لما حدث لها، ما حدث معها، فى قرية ساحلية، متمدنة نسبيا، فى شمال مصر. فأهل قرى الصعيد لا تمتد أيديهم بأذى، على ما بهم من عنف، ونزوع للثأر، لضيف أوسالغ غرب عن أهل الصعيد، مصريا كان هذا الغريب، أو عربيا، أو أجنبيا.

ولقد دفعنى ما حدث لهذه السيدة الأجنبية، إلى أن أتأمل وأتأمل فيما حدث لها، لماذا حدث لها ما حدث؟ فنزوعى للقصص، وجمعى للملاحظات، فى ذاكرتى، وتفكيرى فى حصدا ما جمعته، كان، وفق مزاجى الخاص ككاتب، قاهرا وملحا. ودفعنى أيضا إلى أن أجمع المعارف لعقلي، عن الختان، وتاريخه، وما فيه من خرافة وأساطير، ومركزات دينية. فالتاس فى مصر، مهد الخرافة، والأسطورة، والأديان أيضا، قد ألغوا، منذ المعمور القديمة، أن يحسوا لأنفسهم، عن مركزات دينية لماداتهم وتقاليدهم، ويحملون معهم هذه العادات وتلك الثقاليدي، إلى دين جديد يعتقدونه.

ولقد دفعنى ما عرفته واختبرته فى عقلى وروحى، إلى أن أعلن حرورى الصغيرة الخاصة، ضد الختان، بين من أعرفهم من رجالات الأسر البرجوازية الصغيرة، وسيداتنا وبناتنا وبنيتها، وإلى الوقوف بحسم وصل إلى درجة التهديد، ضد كل محاولة لختان ابنتى.

ظلت أحمل في روعي تجربة (أصوات) عشر سنوات، بل تزيد، دون أن أجزؤ على الاقتراب منها، أو مناوشتها بالكتابة، خوفاً من «التأوت» الاجتماعية التي تخيط بنا، وتجعل داخلنا رقيقا علينا، وخوفاً من كتابة هذه التجربة بالذات، فهي لا تمس فقط واقعا اجتماعيا، بل تمس تجربة عميقة، وغنية، أيضا. ولا يجوز معها الفشل، ولا تقبل الفشل. فالفشل قتل لها، وقتل مرة أخرى لهذه السيدة، التي دفعها قدر خفى إلى الموت ختنا، وما صاحب هذا الموت من ذعر ورعب ساحقين.

ظلت تجربة (أصوات) كامنة بداخلي، إلى أن أرسلني الكاتب الراحل «يوسف السباعي»، ضمن أعضاء وفد أدبي مصري، إلى ألمانيا الشرقية، ربيع عام ١٩٧٠، في شهر يونيو بالتحديد. وفي شهر يوليو، من تلك السنة نفسها، كنت أجلس لأكتب رواية (أصوات). لماذا ارتبطت كـ «بنتها بتلك الزيارة؟ ولم عاوتني تلك السفارة، نفسيا، على الكتابة؟ أكننت أتذخا من الاقتراب روائي من سيدة أجنبية، كخوفي من تعرفها هي نفسها، بسبب الرواسب والجهل بأى لغة أخرى غير العربية؟ بالتأكيد كان ذلك الخوف حقيقيا أيضا. استمر هذا الخوف معي، فيما بعد، وأنا أكتب (أصوات)، فلم أجزؤ على أن أغوص بمونولوج ما، في نفس بظلة (أصوات) الأجنبية، ولم يكن لها صوت في روايتي إلا من خلال لقاءاتها بالآخر المصري، والأخرى المصرية. ولم يكن أمامي من سبيل، سوى أن أراها في قصتي، بعين الآخر المصري، والأخرى المصرية، مستعينا بذكريات أهل القرية عنها، ومشاهداتي لمثيلات لها، في برلين، ولايبزج، وفايما، ودرسدن، وفي أفلام أجنبية، بها سيدات أجنبيات، أوروبيات، اغتربن في الهند، والصين، وأدغال أفريقيا، وسوى أن أستعيد تاريخ الغرب في هذه المنطقة من مصر، في الشمال الشرقي لمصر، وأضع يدي على ذلك اللاشعور الجمعي، المتربص، والمترسب في نفوس أهل هذه القرية بالذات. فعلى أرضها قتل، بأيدي جند لويس التاسع، سبعة عشر ألفا من أجداد الأحفاد بالقرية، في معركة واحدة. ولا تزال حكايا ذكريات الأجداد تتردد على ألسنة الأحفاد والحفيدات، بعد مرور قرون على أسر «لويس التاسع» في مصر.

كانت التجربة شائكة في روعي. فثمة أمور كثيرة، تتدفق في النفس من الماضي البعيد. والحاضر القريب، ومن الشرق والغرب. وثمة صدامات مستمرة لا توحى نهاياتها ببقاء سعيد، ولا بداية سريعة للفهم والتفاهم، بين شعوب هذا الجنس البشرى المجنون.

ومع ذلك، كانت كتابة (أصوات) يسيرة على قلبي. فلقد أنجزتها كلها في ثمانى جلسات. كل جلسة منها كانت في نهار يوم جمعة. وفي عز حر يوليو وأغسطس، على منضدة منعزلة بكازينو نهر، بين الساعة العاشرة صباحا، والخامسة مساء. وفي هذه الجلسات كتبت رواية (أصوات) بقصولها الشمانية، في كشكول من مائة صفحة. كنت أنهى من الفصل المكتوب، قصر أو طال، وأعود لمراجعتها في اليوم التالي. وأقضى الأيام التالية، في القطة والنوم، في التفكير الواعي واللا واعي، في الفصل التالي. ولا أزال أحتفظ إلى اليوم بمسودة الكتابة الأولى والأخيرة، والوحيدة، لأصوات. وتبدو لي، كلما تصفحتها، وكأنها كتبت في جلسة واحدة، أو أكانها كتبت، كما يقولون، أو ولدت، في طلفة واحدة. فليس بها من تصويبات التعديل، سوى نحو من خمس وعشرين كلمة. وفي قراءتي الأخيرة، لأصوات، إثر الانتهاء منها، بعد أيام قليلة، استوقفتني لغة أصوات؛ لغة القص، ولغة المنولوجات، ولغة فصحي مبسطة تقرب كثيرا من روح الحديث العامي، والبوح والنجوى، وتبتعد كثيرا عن مفردات وتراكيب وصور اللغة الفصحى المألوفة في النشر الفني. لغة غريبة حتى بالنسبة إلى لغة القص لدى في قصصى السابقة واللاحقة، وأظن ذلك راجعا إلى روح المنولوج، وإلى استخدام ضمائر المتكلمين، مع كل منولوج، ونقص شخصيات أصوات أصحاب هذه المنولوجات.

وأكد أحدس اليوم، أن سبب هذا اليسر في الكتابة، يرجع إلى أمرين: طول المعاشية للتجربة، والتقنية التي لجأت إليها في كتابة (أصوات)، تقنية الشهادات، أو المنولوجات على ألسنة شخصيات (أصوات) وبلغتهم، ومستواهم الثقافي، والاجتماعي، الذكري منهم والأثري. وهي استقيتها من المسرح الصيني، تقنية المنولوجات التي يكمل كل منولوج منها ما سبقه، ويمهد ويتصل بما يلحقه، والحدث مستمر عبرها، في مشاهد كمشاهد المسرح والسينما، وتأثيرهما على القص الحديث، في القرن العشرين، واضح لا شك فيه.

ولقد لاحظت في قراءتي الأخيرة، غيبة صوت بطله (أصوات) وضحيته، صوتها الخاص، أو منولوجها الخاص، وآثرت عدم محاولة زرعه. فقد بدت لي أصوات أتخذ، ترجيعاً وأصداءاً لزيارتها، ولبقية قرية مصرية، أحدثت بها صدمة حضارية لأهل القرية. ولم يكن «الختان» هو الأثر الوحيد لهذه الصدمة، ولاحظت، في هذه القراءة، أنني قدمت من حيث لا أقصد، ولا أتفيا، رؤية جديدة من رؤى روايات صدام الحضارات، أو لقاء الحضارات، في الرواية العربية. فقبلها، كانت تلك الصدمة لا تتجسد في رواية من روايات الصدام الحضاري، العربية، إلا في نفس بطل شرقي، يعيش في الغرب زمناً، أو يعود إلى الوطن، لتدمر الصدمة روحه، مثلما دمرت روح بطل رواية (أديب)، ومثلما دمرت روح إسماعيل في رواية (قنديل أم هاشم).

وإثر انتهائي من كتابة (أصوات)، بحث بها إلى الصديق «سهيل إدريس» كاتب «الحى اللاتيني» لينشرها في كتاب، يصدر عن دار الآداب، لكنه لحبه لمجلة «الآداب»، التي يملكها ويرأس تحريرها، وربما أيضاً، لحبه لهذه القصة، أثار نشرها كاملة، في عدد واحد من «الآداب» المجلّة في عشرين صفحة. ولم يكن أحد في مصر قد قرأها، قبل نشرها، سوى صديقي القاص الراحل «عبد الحكيم قاسم» كاتب الرواية الغدّة (أيام الإنسان السبعة). ولقد عاقني «حكيم»، وهذا هو لقيه بيننا نحن الأصدقاء، وقال لي: «لقد أثرت بصيرتي بأور أخرى في ريف مصر، لم أكن أراها من قبل، وحولت لي بأصواتك زاوية الرؤية لريف مصر». ومع ذلك فقد صار له موقف آخر من هذه الرواية بعد نشرها بسنوات.

وإثر نشر (أصوات) بالآداب، عاد إلى مصر، قادماً من سوريا، الشاعر الكبير «عبد الوهاب البياتي»، وكان آنذاك لا يزال لاجئاً بمصر، وقال لي: «قرأت روايتك (أصوات) بالآداب. ولا حديث للمثقفين في سوريا إلا عن هذه القصة»، ثم قال بحب، ونحن جلوس، على رصيف مقهى ريش: «صرت بهذه القصة كاتباً كبيراً يا سليمان». ولقد خجلت من سعادتى بما قاله لي، ولا أزال أشعر نحو ما قاله بالامتنان، نقليولون من المبدعين العرب، هم الذين يعبرون لمجد آخر، عن رضاهم عن عمل قصصى أو شعرى له، شفاهاً أو كتابة، إذا حالفه التوفيق في هذا العمل، مثلما عبر البياتي، وغالب هلسا، والصديق إبراهيم منصور. وتعلمت من هذا الرضا، ومن تجربة (أصوات)، أن أقل من القص، وأن أبحت عن التجارب الغنية، والجديدة. وتأكد لي صدق ما قاله «هيمنجواي» في رسالته إلى مانتحي جائزة نوبل حين قال ما معناه: «على الكاتب أن يذهب بعيداً، حيث لم يذهب كاتب من قبل».

وبقدر ما رضيت عن نشر صديقي «سهيل إدريس» لقصة (أصوات) بمجلة «الآداب»، بقدر ما استأث منه لعدم نشره لها في كتاب، طوال عامين. ولذلك، حملها عنى صديقي الناقد الدكتور «صبرى حافظ» في سفره له، إلى بغداد، فنشرتها مديرية الثقافة بوزارة الإعلام العراقية في كتاب، وغامر الصديق «عبد الجبار البصري» تقديمها في برنامج تليفزيونى ببغداد.

ولأن النسخ التي وصلت إلى مصر، من طبعة بغداد لـ (أصوات)، كانت قليلة العدد، فقد حاولت نشرها ثانية في مصر، في وقت كان النشر فيه عسيراً، إبان سنوات السبعينيات، وفي ظل افتتاح اقتصادي معاد للثقافة والمثقفين. ولذلك، غارمت بطبعها، على نفقتي الخاصة، على ورق رخيص. وخسرت تقريباً كل ما أنفقته على نشرها، فلم يستطع توزيع مؤسسة «الأهرام» أن يوزع منها سوى مائة وخمسين نسخة. وأخذ ناشر صغير منها ألف نسخة لتوزيعها عام ١٩٧٨، وبسعر أرخص من قرشاً للنسخة، في شهر إصداًري لها. ولم أتل من عائد هذا التوزيع إلى اليوم، سوى خمسة وعشرين جنيهاً. وما بقي لدى من نسخ وزعته يبيد هدايا، لمن يطلبها مني، ولن لا يطلبها، حتى فقدت كلها.

وبين حين وآخر. كانت تنشر مقالة نقدية عن رواية (أصوات)، لنقاد من مصر، والعراق، وسوريا. ومن الغريب، أن أحداً من هؤلاء النقاد لم يقترب في مقال له، من التجربة الأساسية لـ (أصوات)، وهي تجربة «الختان» بوصفها ظاهرة اجتماعية مصرية، بقدر ما اقترب منها الدكتور على الراعي في مقال له عن (أصوات) نشرها في كتابه الضخم (الرواية في الوطن العربي)، وسوى الدكتورة «كاميليا عبد الفتاح» في محاضرة لها عن «الختان» ألقناها في مؤتمر لتنظيم الأسرة بجمعية الاقتصاد والتشريع بالقاهرة.

ولقد حاول أكثر من مخرج سينمائي عربي ومصري، أن يتعاقد معي ليخرج فيلماً سينمائياً عن رواية (أصوات)، وكنت أعتذر عن التعاقد مع أي مخرج منهم، قبل أن يحصل أولاً على موافقة الرقابة. فالتعاقد له مقدم مالي، والمقدم المالي سيطر من يدي، ولن أستطيع رده. فأنا على يقين من أن الرقابة لن توافق على إنتاج رواية (أصوات) فيلماً سينمائياً. وحاول مخرج بعد مخرج، وقد صدم برفض الرقابة لـ (أصوات)، أن أسير له الأمر، بقبولي تغيير الفصل قبل الأخير من رواية (أصوات)، وهو فصل الذروة الدرامية والمأساوية، في روايتي، أو بقبولي استبدال السيدة الأجنبية، لتكون بنتاً مصرية، تعيش في باريس، كي يمكن للرقابة أن تقبل الإنتاج السينمائي لرواية (أصوات). وكان موقفى الدائم مع المخرجين، هو رفض أي تغيير لشخصية بالرواية، أو لحداثها الجوهرية، ففي أي قبول للتغيير قتل لتجربة (أصوات)، وغايتها الاجتماعية من إدانة «الختان»، وإحداث الصدمة في نفس القارئ والمُشاهد. فليس أمام كاتب جاد من كتاب العالم الثالث، سوى أن يعبر عن قضاياها، وأن يتخذ موقفاً في كل ما يكتبه، للتهوؤ بعالمه، وقومه، مثلما كان حال كتاب غربيين في مجتمعاتهم، في قرون مضت.

ومع نهاية سنوات الثمانينيات، وبعد عشرين عاماً تقريباً، وإثر ذلك الإقبال الغربي، بعد حرب عام ١٩٧٣، على العالم العربي، لتعرف الواقع العربي والشخصية العربية، والأدب العربي، تعاقدت معي السيدة «سلمى فخرى» لترجمة (أصوات) إلى الفرنسية، ولسذاجتي، ولقمتي بالناس، وقمت على عقد من عقود الإذعان، مكتوب بالفرنسية التي لا أعلم منها حرفاً، وعقد لا أعلم ما به من شروط، سوى ما ذكرته لي سلمى، من أنها وكيلتى، وأنها ستقتسم معي نصيبى كمؤلف عن هذه الترجمة، التي سوف تتحمل قيمتها من جيبيها. وحين قبلت دار «دونيل» الفرنسية نشر هذه الرواية، جاءت إلى «سلمى» بعقد آخر، فقد اعترضت دار «دونيل» على بعض شروط العقد الأول، وبني وبين سلمى، كما قالت لي سلمى؛ لأن القانون الفرنسي لا يسمح لسلمى (في العقد الأول) بأنها وكيلتى أيضاً، في حق الترجمة لكل ما كتبه قبل «أصوات»، وكل ما كتبه، أو سأكته، بعد «أصوات»، ولأى لغة من لغات العالم. ولقد لمتها على وجود مثل هذا الشرط بالعقد الأول، لكنها اعتذرت لي بأنها كانت تريد، بإخلاص، خدمتي كقاص تقدره، وتعجب بعمله. ولقد علمت فيما بعد، أن مركز البعثات الفرنسي بالقاهرة هو الذي دفع حقوق ترجمة (أصوات) كاملة. وإثر نشر رواية (أصوات)،

وهي عن «الختان» إلى الفرنسية، بعثت إلى سلمى، بعد إلحاح مستمر مني، بخمس نسخ من الترجمة، وبصور مقالات من الصحف والمجلات الفرنسية، حملتها إلى من قرأها من عارفي الفرنسية، وسأني أن معظم هذه المقالات ربطت بين الختان والإسلام، وسأني روح الكراهية التي تنضح في عناوين نقاد صحفيين، للشرق عامة، وللعرب خاصة. وتذكرت تحذير الصديق الفنان التشكيلي «عدي رزق الله» لي، من أن نشر هذه الرواية في الغرب، سوف يحدث أثراً غير طيب لي، فالغرب يكره الشرق، ويكره العرب، ويكره المسلمين، منذ الحروب الصليبية إلى اليوم، وينفث على العرب ما بأرضهم من البترول. وكان الأمر كله قد خرج من يدي، مع أن الكتابة حق، والترجمة حق، والنقد حق. وقد مارست حقوقي، ولست مسؤولاً عن انحرافات الناقلين الغربيين وأغراضهم.

ولقد ترجمت رواية (أصوات) بعد الفرنسية، فيما أعلم، وفيما وصل إلى يدي من ترجمات لم تبث إلى بها وكيثي المترجمة المفترضة «سلمى فخري»، إلى لغات أخرى، حملها إلى مصادفة، مسافرون عائدون، من دار «كنارو» بميونخ، و«ماريون بايروز» بلندن، و«نيويورك». ولا أعلم إلى أي لغة أخرى، ترجمت (أصوات) عن الفرنسية، فقد قطعت السيدة «سلمى فخري» العربية، سورية كانت أو لبنانية، والمتزوجة من فرنسي، والمقيمة بغرنا، التي كفت عن زيارة القاهرة، قطعت كل صلة لها بي، أو اتصال معي، حتى لا تؤدي لي حقوقي عن هذه الترجمات. وحين شكوت «سلمى» إلى دار «دنويل» كان ردها علي أنها وكيثي بمقتضى العقد يبنى وينتها، وأن بين دار «دنويل» وبينها عقد آخر، يجعلها لا تتعامل إلا معها كوكيلة لي، وأنه لا سبيل لي مع «سلمى» لفسخ العقد معها، وتحصيل حقوقي عن الترجمات المعروفة، وغير المعروفة، سوى رفع قضية ضدها في باريس، وضد دار «ألف» للترجمات العربية إلى الفرنسية التي تمثلها «سلمى» والتي تدعمها وزارة الثقافة الفرنسية بمائة ألف فرنك سنوياً. وأنه لا قبل لي بنفقات رفع هذه القضية في باريس، وهي نفقات تتجاوز مائة وخمسين ألف فرنك، وحتى لا توقني «سلمى» في مشاعر الاضطهاد، قلت لنفسى ما قالته هي لي في محادثة تليفونية: «لم أكن أعرف أنك رجل مادي. أتريد المجد والمال؟».

وإثر نشر (أصوات) في باريس، قدمتها دار «دنويل» لنيل جائزة أكاديمية «فيمين» بباريس، عن الروايات التي تدافع عن «تحرير المرأة» وقد تقدمت إلى هذه الجائزة دور نشر فرنسية أخرى، بروايات مترجمة نشرتها بالفرنسية من أمريكا، أسبانيا، وإنجلترا، واليابان، والهند، والبرتغال، وسواها. وفي الترشيح الأول للجائزة كان ترتيب روايتي هو الترتيب الثاني بين أربع عشرة رواية، وظل هذا الترتيب مستمرا بين ثماني روايات ثم بين ست روايات، ثم بين ثلاث روايات. ثم .. عند الترشيح الأخير، كان ترتيب روايتي هو الترتيب الأول. والترتيب الثاني كان لرواية كاتب من البرتغال. ولقد نشر خير هذا الترتيب في صحف الصباح. ولكن في المساء، عندما اجتمعت لجنة التحكيم، وكلها من السيدات، نهضت إحدى المحكمات، وقالت: «فلان (وهو أنا) لا تعرف له في فرنسا، سوى هذه الرواية، ولكن الكاتب البرتغالي له أربع أو ثلاث روايات أخرى مترجمة إلى الفرنسية، فلننقطع الجائزة لكاتب نعرفه. وهكذا منحت الجائزة الأولى، والوحيدة، لرواية الكاتب البرتغالي. رحين أخبرني صديقي «ريشار جاكسون» بما حدث، قلت له ضاحكا: «الجار أولى بالشفعة» فلم أكن أتوقع أن تعطى الجائزة الفرنسية لكاتب عربي. ثم قلت لريشار: «لو نلت هذه الجائزة كانت السيدة سلمى فخري، وكيثي، وأكثي، ستنام على كل الجائزة، فقد قطعت كل مراسلاتها معي، وخطاباتي إليها تعود إلي، وعلى أغلفتها كلمات من البريد ولا يوجد أحد بهذا الاسم في العنوان المذكور».

ومع أن حقوق الطبع والترجمة، كما هو مدون على الغلاف الداخلى لرواية (أصوات) الفرنسية، محفوظة لى أولا وسلمى ثانيا، ثم لدار «دنويل» ثالثا، فلم تأخذ دار «دنويل» قط موافقتى على أى ترجمة فرنسية أو غير فرنسية لـ (أصوات)، مكتفية بموافقة وكيلتى «سلمى» عن نفسها، وعنى، مثلما لم يأخذ أى منها موافقتى على أى نص مترجم لـ (أصوات)، لا أعرف مدى ما به من تقصير، أو تحريف، أو سوء ترجمة، بالقياس إلى النص العربى لـ (أصوات).

وإثر انتهاء حرب الخليج، جاء إلى القاهرة، فى وفد سياحى، السيد هنرى مارميلان المسؤول عن الإنتاج والتعاقد بدار «دنويل». وفى القاهرة التقينا معا على عشاء تعارف وحوار أدبى وصحفى، دام ثلاث ساعات، بفندق «أوديون» وقام بالترجمة بيننا من العربية إلى الإنجليزية الصديق العزيز «عبد العظيم الوردانى». وكررت لهنرى شكواى من السيدة «سلمى» فأكد لى عجز دار «دنويل» عن مساندتى، وطلبت منه أن يرسل لى، على الأقل، صور التحويلات المالية من الدار لسلمى، والخاصة بى كمؤلف، وكل الأوراق الخاصة بهذه الرواية بينهما، لأشكوها بها إلى وزارة الثقافة الفرنسية، فوعدنى هنرى، لكنه لم ينفذ وعده لى قط. فقط، فاجأنى هنرى مارميلان بلمسة جميلة، لا أعرف حتى اللحظة، دافعها، وغابها، فقد بعث لى بى بقرينة إثر الزلزال الشهير الذى رجّ القاهرة ليطمئن على حياتى، فرددت عليه مؤكدا أننى لا أزال حيا، برغم الزلزال، وسلمى فخرى.

وإثر هجمة المقالات المغرضة فى باريس، على العرب والمسلمين، وتحت عناوين مثيرة، فيما هى تشيد برواية (أصوات)، وتقنياتها، واقتصاها فى اللغة، والمعالجة للتجربة، انبرى صديقى الفرنسى، المستعرب، والمتحضر ريشار جاكمون رد هذه الهجمة وتقنيدها، مستندا إلى أن الختان ليس عربيا، ولا إسلاميا، وإنما هو عادة مصرية، أفريقية. ونشر «ريشار» دفاعه فى صفحة «أخبار الأدب» بصحيفة الأخبار، يوم أربعاء. ولا أعرف ما إذا كان «ريشار» قد نشر دفاعه هذا عن (أصوات) وعنى، فى صحيفة أو مجلة فرنسية، أيضا، أم أنه اكتفى بنشر هذا الدفاع فى صحيفة مصرية!

فى القاهرة، ومنذ أن نشرت (أصوات) فى مجلة، ثم فى كتاب، فى طبعتين أولاها فى بغداد، والأخرى بالقاهرة، عقدت ندوة أدبية ببيت الصديق القاص الراحل «عبد الحكيم قاسم»، وانقسم الأصدقاء المجتمعون للأشس وللثروة الأدبية حول (أصوات) إلى فريقين: فريق يدافع عن (أصوات)، ويعبر عنه الصديق «إبراهيم منصور»، وفريق يهاجم (أصوات) ويعبر عنه الصديق الراحل «عبد الحكيم قاسم». ووجهة نظر الفريق المهاجم، هى أن رواية (أصوات) تدنّ الشعب المصرى، بحادثة شاذة، هى ختان أهل قرية مصرية لسيدة أجنبية. وما ذنب شعب بأسره فى غير «سلف» السيدة الأجنبية منها، ودفعها النساء إلى هذا الختان؟ ونسى المهاجمون أن اختياري لسيدة أجنبية أجرى لها الختان من نساء قرية، الغاية منه هو إحداث الصدمة ضد ظاهرة الختان التى يمارسها معظم الشعب المصرى، رجاله ونساؤه، ضد بناتهم. ونسى المهاجمون أن ظاهرة الختان ليست ظاهرة شاذة فى المجتمع المصرى، سواء أجرى الختان لمصرية أم أجنبية؟ ولقد وصل الخلاف والاختلاف بين الفريقين فى هذه الندوة الصغيرة، إلى حد التشابك بالأيدى، والصياح، وإتهامى من الفريق المهاجم بالعمالة للإمبريالية الغربية. ولقد أدهشنى حين نقل إلى الصديق «سعيد الكفرورى» ما جرى فى هذه الندوة، أن الذى قاد هذا الهجوم هو صديقى «عبد الحكيم قاسم» وقد كان أول قارئ لها، وأول من عبّر لى عن إعجابه بها!!

وفى القاهرة، أيضا ضاق صدر كويتب بترجمة (أصوات)، ونجاحها فى فرنسا، وتعدد ترجماتها، فانتهر فرصة تحقيق صحفى، أجرته صحيفة غاضبة، تنطق بلسان الغاضبين، وأنا منهم حول الشخصية القبطية فى الرواية المصرية، عن أن كاتباً عربياً مسلماً، للأسف (هكذا قال) قد كتب روايته (أصوات) ليصبص بها للغرب، كى تترجم إلى الآداب الأجنبية، ونسى هذا الكويتب، أننى كتبت رواية (أصوات) سنة ١٩٧٠، قبل أن يقبل الغربيون على ترجمة عيون الأدب العربى، إلى لغات الغرب، إثر حرب عام ١٩٧٣.

وفى القاهرة أيضا، دعيت مرارا من الأصدقاء «جابر عصفور» و «فاروق شوشة» و «حسن البناء»، لأحدث للطلاب الدارسين للعربية وآدابها بالجامعة الأمريكية عن روايتى (أصوات)، لنتها وتجربتها، وعلمت فيما بعد، أن رواية (أصوات) تدرس مع رواية (يوميات نائب فى الأرياف) لتوفيق الحكيم، وقصص (المعلون فى الأرض) لطف حسين، بالأقسام العربية بالجامعات الأمريكية، منذ صدورهما، وأن هذه الأعمال قد اختيرت لتدريسها لمتعلمى العربية، لأن لغتها تعبر عن لغة الأدب العربى، فى القرن العشرين، وأن نصوص هذه الأعمال تقدم للطلاب الدارسين، على صفتين، صفحة بها النص العربى، مكتوبا بالحروف العربية، وصفحة بها النص العربى نفسه، مكتوبا بالحروف اللاتينية، لضبط النطق الصوتى للكلمات العربية. أخبرنى بذلك كله الصديق «راجى رامونى»، وهو أمريكى من أصل عربى لبنانى، ورئيس لقسم الدراسات العربية بجامعة كاليفورنيا، وكان قد جاء إلى القاهرة إثر حرب ١٩٧٣، وطلب منى معاونته فى دعم أقسام الدراسات العربية بالجامعات الأمريكية، بعد أن أوقف الداعمون لهذه الأقسام من الأمريكيين دعمهم لها بالأموال، وأكد لى أن هذه الأقسام توشك أن تتوقف بتلك الجامعات، فوجهته إلى جهة أخرى يأخذ منها أموالا لهذا الدعم، فاقتصد مصر ما بعد الحرب، لا يقدر على هذا الدعم ولا يسمح به، وأشرت عليه أن يعود إلى الولايات المتحدة، ويأخذ معه وفدا يمثل تلك الأقسام، ويسافر بها إلى عواصم البترول الغنية، ويسوف يأخذ منها هذا الدعم. وعمل صديقى «راجى رامونى» بمشورتي، وكتب لى بعد شهرين، ييشرنى بأن رحلته إلى بلاد الخليج قد حققت نجاحا، فقد حصل منها على دعم سنوى لتلك الأقسام قيمته ثلاثة ملايين دينار كويتى، أى ما يربو على عشرة ملايين من الدولارات الأمريكية.

تلك قصة قصتى (أصوات)، وقصتى معها. وإبنى لأدين بالعرفان والامتنان لكل من كتب عن (أصوات)، على أنها رواية من روايات الصدمة، والغايات الاجتماعية، وبينهم الأستاذة والدكاترة: على الراعى، ومحمد بدوى، وإسم الحمودى، وعبد الجبار عباس، وفاروق عبد القادر، وآخرون لا أذكر أسماعهم الآن، وآخرون لم يصل لى إلى يدى ما كتبه عن (أصوات)، فى عواصم الثقافة العربية. وإبنى لأتوقف هنا مبهورا، عند ما كتبه الناقد العربى السورى «چورج طرابيشى» فى مجلة «الكاتب» عن رواية (أصوات)، فقد كانت قراءته لها، ونقده لها، متعدد الزوايا والمستويات، وعند ما كتبه أستاذنا الناقد الدكتور «على الراعى» عن روايتى (أصوات)، فى كتابه (الرواية فى الوطن العربى)، والاثان كانت قراءتهما، وكان تقدمهما لـ (أصوات) إبداعا، فى الإبداع.

تجربتي في كتابة السيرة الذاتية «النوافذ المفتوحة»

شريف حتاتة

منى تقرب الآن من الخامسة والسبعين، لكنى لم أبدأ الكتابة الأدبية إلا منذ ثلاثين سنة، عندما تجاوز عمرى خمسا وأربعين سنة. قبل ذلك كنت منهمكا فى النضال السياسى، منضمّا إلى حركة يسارية كان اسمها «الحركة الديمقراطية للتحرر الوطنى» توحدت مع غيرها، ثم انفصلت عنها، ثم حلت نفسها فى أوائل سنة ١٩٦٤ بعد أن خرجت من سجن دام ما يزيد عن ثلاث عشرة سنة.

حتى تلك السن، رغم حبى للأدب، وقراءاتى المستمرة فيه، لم أكتب أدبا. أول رواية كتبتها كانت بعد زواجى من الكاتبة الروائية، والمناضلة من أجل حقوق المرأة، نوال السعداوى. أصبرت على أننى فنان أستطيع أن أكتب أدبا، وشجعتنى حتى دخلت أول تجربة فى هذا المجال.

كانت هذه الرواية من وحى السنين التى قضيتها متنقلا بين سجون الوطن: من وحى سجن «قره ميدان» الذى سعى فيما بعد «سجن مصر»، والسجن الحبرى، وليمان طرة، والواحاح، والمخاريق فى جنوب الصحراء الغربية. تخكى حكاية جيل من اليساريين وحياتهم. كيف واجهوا تجربة السجن، واجتازوها، وكيف انهار بعضهم، ولماذا؟

كتب الكثيرون عن تجربة السجن فى مصر، وفى البلاد العربية ولكنى أعتقد أن هذه الرواية كانت مختلفة عن كل ما كتب. فأننا لم أكن معنياً بالأحداث الخارجية وتطوراتها إلا فى علاقتها بما كنت أسعى إليه أساسا، وهو التنقيب فى أعماق الإنسان السجين السياسى، فى الدوافع الظاهرة والخفية التى تحرك تصرفاته. فى صدق أو زيف ذلك الشئ الذى نسميه البطولة بين الذين يرتبطون بقضايا عامة. ما أثر الطفولة والشباب

ومراحل الحياة الأولى في تشكيل الشخصيات التي لعبت دورا في الرواية؟ ما علاقة الخاص بالعام في فكرهم، وتكوينهم، وفي تصرفاتهم خارج السجن وداخله، في مواجهة أزمات المعركة، ومنحنياتها، وفي غدى القهر الذي يمارس ضدهم؟ وما خصائص كبار رجال السلطة وصغارهم المشاركين في أجهزة التنصت، والقمع المختلفة، من بوليس، حراس، أو وكلاء نيابة، أو حتى قضاة!

ربما كان سبب اهتمامي بهذه الجوانب هو مزاجي العام الانطوائي. فأننا قليل الكلام أحيانا في تأملاتي الداخلية، في ملاحظة ما يدور من حولي، وفي التفكير فيه، وفي أشخاصه. الجزء الأصغر من نفسي يشارك في الأحداث اليومية، والمعارك، بينما الجزء الأكبر يحيا على الهامش، ويتأمل. إنها الطفولة، وسنين القهر وزيف المجتمع الذي نعيشه، دفعني كلها إلى نوع من الانعقاد. أفتقد الشطارة الاجتماعية اللازمة لخلق العلاقات في الأوساط المثقفة التي هي إفرار للأوضاع في بلادنا. وهذا يساعد على عملية التهميش التي أتعرض لها مع غبري في مجتمع ينفي فيه النجاح إلى حد كبير على العلاقات بمن يملكون السلطة أو المال، أو يسيطرون على أجهزة السياسة، والثقافة، والإعلام.

أشعر بالاعتراب في كل مكان، وفي كل البلاد، بما فيها الوطن، أضيق بهذا الإحساس أحيانا، لكنني أسأل نفسي: هل من سبيل إلى أن أصبح شخصا آخر؟ إن القدر من الفن، ومن الصدق الذي أمارسه في حياتي وفي كل كتاباتي ربما يرتبط بهذا الاعتراب لأنه يعبر عن نمردي علي الأوضاع، وهناك علاقة وثيقة بين الفن والتعبد، بين الفن والغضب في بلاد يهان فيها الوطن، والإنسان، يهان فيها كل من لا يحتل موقعا، أو يملك سلطة، أو يستحوذ على مال.

سميت هذه الرواية الأولى (العين ذات الجفن المعدني) نسبة إلى «البصاصة» المفتوحة في باب الزنزلة، التي تسمح للحراس، أو المباحث بمراقبة السجين أو «الزئيل» كما سمي بعد سنة ١٩٥٥ مع التحديث في المؤسسات القائمة على تنفيذ العقاب.

استقبلت هذه الرواية استقبالا حسنا من بعض النقاد، ولم يرض عنها آخرون ومنهم ناقدة يسارية وصفتها بأنها رواية «ركيكة» من حيث البناء واللغة، وتنبه عن غياب الموهبة عند المؤلف، لكن الأهم من ذلك هو شيء آخر يتعلق بموضوعنا. كتب ناقد آخر من اليسار أصبح روائيا معروفا متعدد الاختصاصات، مقالا طويلا وصف فيه هذا العمل بأنه «سيرة ذاتية» أكثر منه رواية، باعتبار أن «السيرة الذاتية» صنف من الكتابة لا يرتقي إلى المرتبة الرفيعة للرواية ويستحق لذلك أن يعامل بقدر من الاحتقار، وهذا طبيعي في مجتمع عربي تعامل فيه الذات بازدراء، ويعتبر الحديث عنها عبثا، أو غير لائق، رغم أن المثقفين الثوريين مشغولون بذواتهم أبما انشغال، منكرون لها فقط في الخطب، والمقالات.

وعندما أعود إلى الروايات الخمس^(*) التي كتبتها حتى الآن أجد أنها تتضمن دون استثناء جوانب مهمة من حياتي.. وأعتقد أن هذا ينطبق بدرجات متفاوتة على كل الروايات، فالكتابة إلى حد كبير انعكاس لحياة الكاتب.. وفي السنين الأخيرة زاد الطابع «الذاتي» في الكتابة العالمية وبدرجة أقل بكثير في الكتابة العربية. كما أن الذاتية ظاهرة ملحوظة في الكتابات النسائية، ولهذا السبب يعاملها الكثيرون من النقاد العرب، وهم عادة رجال، باحتقار. يصغونها بأنها إلهامات أدبية، أو بدايات ساذجة أو محاولات روائية ليست فيها

(*) «العين ذات الجفن المعدني»، «الشبكة»، «كريمة»، «قصة حب عصرية»، «الرئيسة».

أركان الرواية الناضجة، هذا إذا لم يجد الناقد في الكتابة صفات أخرى تغير من أحكامه مثل أن تكون شابة متموجة القوام، أو أن يفوح من ملابسها عطر البشور. هذا الطابع «الذاتي» على رأس الأسباب التي يذكرها هؤلاء النقاد لعدم احتفالهم بهذه الأعمال. فهم ينسبون أن «الذاتية» يمكن أن تكون إطلالاً على عوالم الإنثاء، أو ضد الصمت المفروض على النساء وحرمانهن من التعبير عن جوانب من حياتهن ظلت محاطة بالظلام، عن أفكار، وأحاسيس نابغة من تجربتهن المختلفة عن تجربة الرجال.

الفواصل الحاد بين الرواية و«السيرة الذاتية» مسألة قد تهم النقاد المولعين بالتصنيف، وهي من بين الحفر المهنية التي يعمدون فيها، لكنها في رأي قضية ثانوية. المهم عندى هو أن تكون «السيرة الذاتية» مكتوبة بفن وبلغتها فيها إبداع. فيها قدرة على الخيال، وعلى الربط بين نواحي الحياة المختلفة، أن تكون فيها تلك الشحنة التي تحرك عقل القارئ، ووجدانه، وتجعله يتساءل عن أشياء لم يتساءل عنها من قبل، ويرى أشياء لم يكن يراها من قبل. تجمله يتأمل ما نحن فيه، ويفكر فيما يجب تغييره، والوصول إليه، تجعله يضطرب، ويخرج من السبات الذي سقطنا فيه.

هذا النوع من «السيرة الذاتية» يدخل في باب الأدب، فهو رواية حياة، والحياة أكثر ثراء من أي خيال. ولذلك، تعجز اللغة عن التعبير عنها، وفي «السيرة الذاتية» الجيدة، شأنها شأن الرواية، تتمحور القواصل بين الحياة العامة والخاصة، ليصبح الفن الروائي والصدق الفني هما ركيزتا العمل، وليصبح التاريخ، والسياسة. والاقتصاد، والثقافة، والفلسفة، والفكر خيوطاً تمتزج في نسيج واحد. وهذا يحدث في «السيرة الذاتية» أو في الرواية على حد سواء؛ لأن كليهما تعبران عن كلية الحياة.

لدينا بالطبع «سير ذاتية» لا تمت إلى الكتابة الأدبية بصلة أوصلتها بها ضغيلة، إنها مذكرات سياسية، أو سرد لأحداث، أو وقائع تاريخية للدفاع عن شخص، أو تيار، أو حكم، أو حزب أو هي حكايات يرويها النجوم، أو المشاهير، أو هي خواطر، أو مجرد «أصداء» سيرة ذاتية لأحد الكتاب.

في العقود الأخيرة، حفرت السيرة الذاتية لنفسها طريقاً متميزاً في الأدب، وفي الكتابة عموماً. ففي عصر ما بعد الحداثة أدى التطور العلمي، والتكنولوجيا في مجال الاتصال والمعلومات إلى تطور اقتصادي سياسي ثقافي أطلق عليه اصطلاح العولمة. والمولمة عملية توحيد، وتركيز في الاقتصاد، في وسائل وأنماط الإنتاج، والتجارة والخدمات، أي في النشاط الاقتصادي بشكل عام. فالسلع نفسها أصبحت تباع في نيويورك، والقاهرة، ويومباي، وجاكرتا، وثايوان بعد أن أصبحت أنماط الاستهلاك عالمية، كما أصبحت حياة الناس محكومة بقواعد في العمل، والدراسة، والسكن، والانتقال، والترفيه وفي سائر المجالات، اتجهت إلى التوحد في كل البلاد والمناطق ما عدا تلك التي مازالت مهمشة على أطراف الأطراف. كل شيء في الوجود غدا مبرمجاً لصالح الاحتكارات الرأسمالية العابرة للأوطان.

وهذا الاقتصاد الرأسمالي المنحط يحتاج إلى فكر، وإلى ثقافة منتبطة على المنوال نفسه حتى تسود القيم، والسلوك، والعادات التي تسمح بعملة السوق، وإخضاع الناس لمقاييس متشابهة في احتياجات الحياة، والسلع التي تشبعها.

من هنا انبعثت تلك الحركة العالمية المضادة التي تشهدها هذه الأيام، حركة تمرد ضد النموذج العالمي الموحد لسيطرة رأس المال، حركة البحث عن الهوية، والعرق، عن الأصالة والتراث، عن القومية والدين التي كثيراً ما تنقلب إلى سلفية في السياسة والثقافة والأفكار والنظرة إلى الحياة، إنه نوع من رد الفعل يتجه إلى الخلف، وإلى الماضي بدلاً من النظرة إلى الأمام، شمل جماعات كبيرة من الناس.

على مستوى الأفراد أيضاً تزايدت القيود، وتحكمت الأنماط التي يصعب الخروج عنها في الحياة اليومية للناس، تقلصت الاختلافات وفرص الاختيار، وذابت الذات في نمط جماعي واحد. إزاء هذه التغييرات قد يشمر الإنسان الفرد بدوره، فهو لا يريد أن يبقى ترساً من التروس، أو رقماً من الأرقام، أو ذرة من الذرات تتحرك مع كل الذرات في اتجاه واحد لا يترك مجالاً للمبادرة أو الإبداع، أو التميز، ولتصبح الحرية الشخصية حتى سراً. الإنسان يريد أن يشعر بذاته المتفردة، المختلفة عن الآخرين، وأن يجد وسيلة للتعبير عنها، يريد أن يكون جزءاً من جماعة دون أن يكون جزءاً من قطع.

«السيرة الذاتية» كتابة عن الذات، عن التجربة الذاتية المتفردة لكتابتها في الحياة، يمكن أن تتلاقى مع تجربة الآخرين وأن تلقى عليها أضواء، ولكن يظل لها جسدها الخاص. هي في عصر العولمة والوحدة، والتمركز مقاومة للنمطية التي تفرضها الرأسمالية على الحياة، مقاومة للخضوع الذي تفرضه الاحتكارات، صرخة الكاتب يدافع عن حريته، عن إنسانيته ضد سيطرة المال، والآلة، والكمبيوتر والعلم، والاستنساخ الموضوع في خدمة البارونات. هناك عامل آخر يلعب دوره في انتشار السيرة الذاتية بين الكتابات الأدبية. هذا العامل هو المساهمات السياسية والثقافية، والفكرية المهمة للنساء في العالم وفي المنطقة العربية. إنها نوع من الكتابات غذتها أصوات نصف البشرية أخذت ترتفع في كل المجالات ضد القهر الأبوي المفروض على جنس النساء. إن حركة تحرير المرأة، ومشاركة النساء بقدر متزايد في نواحي المجتمع والحياة المختلفة، تسلطان الضوء على العلاقات المختلفة بينهن وبين الرجال، على فساد الأسرة وفشلها كما تعيشها الآن، على الحياة الخاصة للناس، وعلى جوانب بقيت طلى الكتمان محاطة بالمحرمات في أعماق الذات. أخذ الخاص يظهر إلى العلن، إلى النور، وأخذ الفاصل بين ما هو خاص وما هو عام يسقط بالتدرج لتتكشف معه الأزواجية في القيم والأخلاق، وهو تطور يمهد لكتابات جديدة تسلط فيها الأضواء على كل نواحي الحياة.

هكذا أصبحت الكتابة عن الخاص، عن الذات أكثر يسراً مما كانت عليه في عهود سابقة. مع ذلك فإن الكتاب العرب، ومعهم المصريون عندما يسجلون «سيرتهم الذاتية» مازالوا يتفادون التعرض لما هو خاص في حياتهم بسبب التربية الدينية، والتقاليد والقيم، وسائر المحرمات التي تحيط بالأسرة، والعلاقات الجنسية، وغير الجنسية بين الرجال والنساء، أو نواح أخرى يمكن أن تكشف عن الذات العميقة، عن الضعف والفساد، والتناقض، والازدواج، عن الحقيقة العارية المدفونة في الأعماق.

هكذا مثلاً عندما كتب لويس عوض (أوراق العمر)، لم يكرس سوى جزء قليل من هذه «السيرة الذاتية» لحياته الخاصة بينما كتب في استعطالة عن أحداث المجتمع وتطورات، وفي السياسة؛ أحداث لم تكن تمت إليه بصلة سوى أنها جرت في مرحلة من المراحل التي كان فيها على قيد الحياة. هكذا أفتقد كتابه ما كنت أشتاق إلى معرفته، وهو تجربته الخاصة، وعلاقتها بالأحداث العامة التي عاشها، فكان من شأن هذا التناول أن ينير لي أشياء مهمة في الحياة، وأن يضيء على العمل ذلك الجانب الفنى الصادق الذي أحسست به، وهو يكشف جوانب من نشأته في الأسرة، وعلاقته ببعض أفرادها. فـ «السيرة الذاتية» ليست مسائل اجتماعية، أو سياسية، أو تاريخية تحدث في عصر الكاتب، فيقصها، ولكنها ذاتية بمعنى أنها تخشى عن حياته، وعلاقتها بالمجتمع من حوله، بالأحداث، والأزمات، والأمكنة التي قامت بينه وبينها صلات أثرت فيه وتفاعل معها.

في حياتي لم أعان من سطوة المحرمات والموانع بالقدر الذي عاناه زملائي من الجيل نفسه. فأني كانت إنجليزية، وشخصيتي تأثرت بها، وبقراءاتي المبكرة في اللغتين الإنجليزية والفرنسية. في أُسرتنا لم أُلْقَ التربية

الدينية، والفكرية التي كانت سائدة في الأسر المصرية. أثناء حياتي ومنذ سن صغيرة سافرت إلى عدد كبير من بلاد العالم في أوروبا، وأمريكا، وآسيا، وأفريقيا وعشت في بعضها سنوات. أدركت أن التقاليد والقيم، وأساليب التفكير هي وليدة التاريخ، والمجتمع، ليست أشياء ثابتة مقدسة لا يجوز أن نغير فيها، ولا أن نناقش تأثيرها على حياتنا.

لكن أهم العوامل التي لعبت دورا في جنوحى المتزايد نحو الإفصاح عن جزء كبير من الأشياء الحميمة في حياتي، وتأثيرها على كان زواجي من نوال السعداوى. والحوار الذى دار بيننا طوال ثلاث وثلاثين سنة، حوار لم تقف في سبيله أية حساسيات أو محرمات. فهى بحكم تمسكها القوى بضرورة تغيير وضع المرأة الأدنى، وتصحيح العلاقات بين الجنسين تعودت التقهيب المستمر في كل مجالات الفكر والعمل والحياة، لأن وضع المرأة في المجتمع مرتبط بكل ما هو خاص، وعم، بحجرة النوم ومشاكل الأسرة، وبالسياسة الدولية والاقتصاد. كما صاحبته في عديد من اللقاءات، والمؤتمرات النسائية وقرأت عن مساهمة المرأة في العلم، والأدب، والتاريخ، والفكر، والفلسفة. فأدركت أن المرأة هي الجزء المظلم من القمر الذى لم نكتشفه حتى الآن. وهو أيضا الجزء المظلم من النفس الذى كثيرا ما يتفاداه الرجال لأن التعرض له يعنى تغيير الصورة التى تعلقوا بها عن أنفسهم، وعن دورهم منذ قديم الزمان، منذ أن انقسم المجتمع إلى عبيد وأسياد، هذا بينما الحياة العامة لا يمكن أن تستقيم إلا إذا تغيرت أيضا طبيعة العلاقة بين الرجال والنساء.

إن جزءا مهما من الدروع التى أقمتها حول نفسى نتيجة التربية فى الأسرة، ونظم التعليم فى المدرسة، والجامعة، والثقافة العامة، وضغوط المجتمع، والعمل السياسى والحزبى، كانت أيضا نتيجة العلاقة المختلفة بينى، وبين النساء؛ أن أظن أنا الرجل، صاحب القرار المتسلط الذى يحافظ على صورة معينة أمام المجتمع والناس، لا يضعف، ولا يبكى، ولا يتحركه المواقف، ولا يوح بما فيه إلا أحيانا عندما يذهب إلى عشيته فى الظلام. هو الذكر وهو على حق دائما فى كل القرارات، أو فى القرارات المهمة على الأقل، فالقرارات الثانوية، والنافذة يمكن أن تترك للنساء.

العلاقات الأبوية فى المجتمع تتضافر مع علاقات الاستغلال، مع القهر الطبقي ضد الفقراء لتصبح الفرعون. والفرعون لا يمكن أن يظل فرعونا إذا أفصح عن نفسه، عن نواحي الضعف فيه، عن حقيقة التناقضات التى يعانى منها، إذا واجه حقيقة الإنسان الذى يسكن فى أعماقه. الفرعون لا يستطيع أن يكتب سيرة ذاتية صادقة. إنه يستطيع فقط أن يكتب عن غزواته فى السياسة، أو العمل، أو الفن، أو العلم، أو الفكر، أو مع النساء. الفرعون لا يريد أن يفهم نفسه، أن يعي ذاته، فكيف يكتب عنها؟

هذا هو التحدى الصعب الذى يواجهه كاتب السيرة الذاتية. «السيرة الذاتية» تختلف عن الرواية فى أنها تتعرض لحياة الكاتب بشكل مباشر، وتعلنها، وهى بذلك تختلف عن الرواية التى يستطيع أن يخفى شخصيته وراءها. فى السيرة الذاتية يجد الكاتب نفسه مواجهها باختيار صعب كلما وصل إلى موضوع حساس فى حياته. يمكن أن يكذب حتى يحافظ على صورته، أو أن يصدق ويتحمل تبعات الصدق. ولكن إذا اختار الصدق فإنه يستطيع أن يقترب من العظمة، أن يعطى نموذجا، وأن يصنع صورة أجمل، وأنصع، تجذب الإنسانية الكامنة فى قرائه. صورة تريحه أيضا من تمثيل الدور المفروض عليه فيما يكتبه فتفتجر فيه قوة إبداع متجددة، ويجرى قلمه بيسر فيما كان محروما عليه من قبل، فالصدق والثقة مرتبطان، وممارسة الصدق عادة تتطور مع كل خطوة يتخذها للتخلص من الزيف. وكل كاتب يختلف فى الصورة التى يسعى إلى إبرازها حسب فلسفته فى الحياة، وقيمها، والمبادئ التى يؤمن بها. لكنى اكتشفت أن الصدق مريح، وله مردود

لا يضارعه شيء حتى إن طال الزمن قبل أن أشعر به وبصداء عند الذين يهتمون بما أكتبه. والصدق ثمن قد يكون غاليا لكن من يريد أن يمارس حريته فيما يكتب، من يؤمن بأن الكتابة رسالة، وليست مهنة لابد أن يدفع هذا الثمن.

في هذا المجال أتذكر كيف أن إحدى دور النشر الكبيرة التي يرأسها أحد رجال «التخبة المفكرة» أبت أن تنشر الجزء الأول من سيرتي الذاتية. ومن بين الأسباب التي ساقها لهذا الرفض تمرضي لحادث اعتداء جنسي وقع عليّ وأنا طفل، والأثار النفسية التي ترتبت عليه. وهي تجربة يتعرض لها مئات الآلاف من الأطفال الذكور والإناث في كل بلاد العالم. ولكن المطلوب منا أن نخفي هذه الحقيقة التي تكشف فساد الأسرة وما يحدث فيها في الخفاء، مثلما نفعل في الكثير من شؤوننا.

لكن، لم يقف الموضوع عند هذا الحد. لأمنى عدد من أصدقائي، ومعارفي على هذا الكشف لأتني في رأيهم من «الشخصيات العامة»، وكان يجب أن أحرص على سمعتي في بلد يعتبر فيه الرجل إذا اعتدى عليه جنسياً، حتى وهو طفل، موصوماً. ثم استدعاني رئيس الحزب الذي أتمنى إليه وطلب مني حذف هذا الجزء من «سيرتي الذاتية». علم - لا أعرف كيف - ربما من رئيس تحرير السلسلة التي كانت تستولي النشر، ثم رفضته، شيئا عما كتبت. فدارت بيننا مناقشة أبطلته أتني حر فيما أكتبه وللحزب أن يحقق معي، وأن يفصلني إذا وجد في اللائحة ما يبيع هذا الفصل.

السيرة الذاتية تطلبت مني أن أتخلص من القيود التي كانت تحول دون أن أعبر عن تجربتي في الحياة بصدق، بما فيها من قيود فرضتها على حياتي السياسية في التصرف، وفي الفكر. ومع ذلك لعب اليسار دوراً مهماً في ذلك القدر من التحرر الذي وصلت إليه. انضمت إلى اليسار في فترة تمردت فيها على انغلاق الأسرة وسجائنها، وعلى اغترابي عن المجتمع المصري، وسعيه نحو الحرية والاستقلال من حكم الإنقطاع، والملك، والاستعمار البريطاني في مصر. اليسار حطم الأتنية الأسرية، والطبقية التي حالت دون أن أرى ما كان يجب أن أتنبه إليه فحررتني من أفكار وقيم كانت تثقل الحركة الحرة للنفس. حطم قبولي لسلطة المال، والسلطة، والفكر الديني، وفكر الطبقات التي كانت تخكمننا. قادني إلى مزيد من التمرد على أوضاعنا. لكنه في الوقت نفسه فرض على قيوداً من نوع جديد كان عليّ أن أكسرهما في مرحلة لاحقة من حياتي. جمود في الفكر وبعد عن الواقع ظل معي سنين طويلة إلى أن حررتني منها الفن، والوعي بالمرأة، وقدر أكبر من التضج.

و«سيرتي الذاتية» يمكن تلخيصها في المشوار الطويل، سرت عليه للتخلص من الفكر الأيوى، والطبقي في مجتمعنا. وهو مشوار لم ينته بعد.

كثيراً ما أتساءل: ترى ما مدى الصدق الذي كتبت به «سيرتي الذاتية»؟ اقتضحت مجالات لم يقتحمها غيري في مصر. سبعت إلى أن أحكي بصدق أشياء تتعلق بحياتي العامة والخاصة، بدوافعي، بالأزمات التي مرت بها. لكن عندما أفكر فيما كتبت أدرك أن ما ظهر فوق السطح، ما استطعت أن أوضح عنه، أقل بكثير مما ظل محاطاً بالصمت، إنه مثل جبل الثلج في المحيط، ما يظهر منه ليس سوى جزء صغير يبرز على السطح بينما كئلته الأساسية تبقى غارقة في العمق وتحتوي ربما على ما هو أخطر وأهم. فأننا لم نستطع أن نعرض إلى أشياء تتعلق بالدين، أو بقمع الحكم، أو بالجنس، أو بعلاقاتي الأسرية الحميمة، ليس بسبب خوف من السجن، أو من المساءلة، أو حتى التكفير الذي شاع في أيامنا، ولكن أساساً لأن سطوة الفكر الطبقي الأيوى في مجتمعنا، سطوة السلفية، والخرمات، والجهل، والثقافة السطحية المسيطرة في بلادنا، و سطوة الإعلام المشوه الذي زحف إلى كل أسرة وبيت وعقل، تحول كلها دون أن يسمع صوت يريد أن يصدق في كل ما يحيطه الزيف،

والكذب، والإخفاء لتتشوه حياتنا. إذا كتبت ما أريد أن أكتبه ربما لن يقف معي أحد . بل لن أجد من ينشره، فأنا إلى جانب الروايات، والأجزاء الثلاثة للسيرة الذاتية - أكتب من حين إلى آخر في بعض الصحف، والمجلات. لكن الكثير مما أكتبه لا ينشر، أو يناله الحذف . لذلك، كنت أتوقف عن كتابة المقالات. فما فائدة أن أضيف إلى سيل المقالات التي لا تجد في شيء، مجرد ترديد وتكرار لما اعتدنا عليه، بلا محاولة للدخول في جذور الأوضاع الفاسدة، والفكر الذي يحكمنا؟ وكان النظام يريد منا جميعاً أن نمحو شخصياتنا، أن نصبح جميعاً صورة مكررة كالنقود التي تسك ، وتدفع بها إلى مواقع الصدارة في مجتمعنا، أن نصيبن جميعاً ذلك الصدا الذي أشعر به يزحف على ، وعلى كل العناصر التي كان يمكن أن تقدم ما يعتد به في الثقافة والفكر.

تري متى أستطيع أن أكتب ما يبقى حتى الآن مختزناً في أعماقي؟ متى أستطيع أن أتفلسف، أن أخلص من ثقل هذا القهر؟

بدأت في كتابة سيرتي الذاتية قرب نهاية سنة ١٩٩١. لا أذكر اليوم، ولا الشهر الذي جلست فيه أمام مكتبي وأمسكت بالقلم لأبدأها. انتهيت من هذا الجزء بعد سنة ونصف. وفي أوائل سنة ١٩٩٣ سافرت إلى أمريكا بعد أن وضع اسم نوال السعداوي في قوائم الاغتيال . أقمت في مدينة صغيرة اسمها «دراهم» بولاية نورث كارولينا بعد أن التحقنا «بجامعة ديوك» كاستاذين زائرين نقوم بالتدريس سوياً مرتين في الأسبوع في المنهج الذي اخترناه، والذي سميناه «التحرد والإبداع». كانت عندي ساعات طويلة أنفصرغ فيها للقراءة والكتابة فعكفت على كتابة الجزء الثاني بعد وصولي بمدينة قصيرة لأنتهى منه في أواخر سنة ١٩٩٤، أي بعد سنتين، أما الجزء الثالث فقد استغرق هو أيضاً سنتين بعد عودتي من أمريكا في أوائل سنة ١٩٩٦ ليصدر في فبراير ١٩٩٨.

الجزء الأول يتناول مرحلة الطفولة ، والشباب إلى أن التحقت بكلية الطب في سبتمبر ١٩٣٩. اكتشفت منذ البداية أن «السيرة الذاتية» هي معاشية جديدة للماضى في ضوء الحاضر. توغل عميق وتمتع في الحياة منذ بدايتها. وهذه المتعة وهذا العمق يتزايدان كلما انفصلت عن الحاضر. فالتعلق بالزمن، بالحاضر، وأحداثه، وانفعالاته، ينسنا الأعماق. لا يتيح لنا الفرصة حتى ننقب في الثروات التي تخزن في منجمنا. الانشغال بالحاضر يصرفنا عن رؤية اللحظات الثمينة والمضيئة التي عشناها، يضع علينا الجواهر التي كانت جزءاً من حياتنا.

لذلك ، ربما كانت أحسن الأجزاء التي كتبتها في «دراهم» بعيداً عن الوطن، عن أحداثه ، وأحزانه، ونزواته، وأفراده. كنت أسكن في منزل واسع محاط بحديقة، ومن حولها الغابة التي تمتد عدة كيلومترات. لاصوت إلا حفيف الأنجار، وتغريد الصافير في الأغصان. لا أخبار، ولا تليفونات ولا تطغات تشغلنى سوى هذا التوغل، والتفكير في الماضي، وتسجيله. كذلك الحال بالنسبة إلى الأجزاء التي كتبتها في بلدي «القضاية»، أجلس في حجرة واسعة تطل على الرعة وعلى النيل وعلى حقول خضراء تمتد دون حواجز تقطعها. بيوت القرية أراها من مسافة، وصبايا يقسلن الأواني في الشمس .

تصبح كل قطعة من الماضي قطعة كاملة من الحاضر، تتجدد، تبعث من جديد تصبح خالدة. كانت الكتابة انفصالاً كاملاً عن الحاضر فيه سعادة ومثمة لا يضارعه شيء، كلما ابتعد الماضي سهلت الكتابة. لذلك، ربما كانت أجمل الأجزاء هي تلك التي تناولت فيها الطفولة، والشباب وسنوات النضال والعشق التي مر عليها أكثر من أربعين سنة، وفترات قضيتها في باريس، أو متنقلاً في الأرياف. وكان الشئ القريب نسبياً لم يتخلص من ذبذبات الحاضر، من الشواوب، ليتحول إلى البلور الصافي الذي أستطيع أن أصل إليه.

الأجزاء الثلاثة لسيرتي الذاتية تسجل مراحل في حياتي متتالية. مع ذلك ، كنت أتحرك في الزمن بحرية كادت أن تكون كاملة - أراجع إلى الخلف ، أو أتقدم إلى الأمام حسب مقتضيات الموضوع الذي أتناوله ، أو توارد الأفكار ، والخواطر ، أو العلاقات التي نسجها تذكري للأحاسيس ، والأحداث ، أو التي صنعتها عمليات التذكر الإرادية ، الواعية. ففي لحظات الصفاء الإبداعي يصبح الوعي ، واللاوعي ، يصبح العقل والجسد ، والفكر ، والأحاسيس ، شيئا واحداً ، كل منهم يقود إلى الآخر في عملية لا تكف .

كنت في الزمن ، وأحياناً في الأمكنة ، كالطائر لا أتوقف عند التفاصيل والتواريخ والأمكنة والأحداث كما كانت في الواقع ، فأنا لست معنيا بالرصد والتسجيل ، والتتبع الدقيق ، وإنما مهتم بموضوعات ، وهتيمات ، أساسية في حياتي ، بأشياء لها مغزى ، ومن شأنها الإضاءة . فوجدت أن التحرك الحر في الزمن يحقق لي ما أريده ، يسمح لي بأن أأمل أجزاءها ، كلاً واحداً يتفق مع ما يدور في ذهني من حوار يفتح مجالاً أوسع للربط بين أشياء لم تكن بينها علاقة ظاهرة ، ولكني اكتشفت ما يوصلها ، يبرز ثراء الحياة بمفارقاتها ، وفيض بعداً روائياً ودرامياً يبدد رتابة الحكى المعتمد على السرد .

هذا التقطيع في الزمن ، والقفز فوق المسافات ، سهل عليّ أيضاً الاهتمام بالتجارب ذاتها ، ودلائها . فأنا أحكي حياة إنسان مناضل ، تحرك في مختلف المجالات ، مارس الطب واحترف العمل السياسي الثوري ، وعرف حياة السجن ، والهروب من السجن ، والنفى ، والعودة خلسة إلى بلاده . عمل موظفاً حكومياً ، وخبيراً في منظمة دولية وأستاذاً في جامعة أمريكية ، ومشاركاً في العمل من أجل تحرير المرأة ، وكاتباً روائياً عاش تجربة الحياة مع زوجة فنانة ومناضلة ، ولأبناً لابنة كاتبة ، وابن مخرج سينمائي .

همي الأول كان أن أقدم هذه الحياة كما عشتها ، ورأيتها ، بلحظات القوة والفتوة والشجاعة والجبن ، والانتهازية والقدرة على التمسك بالمبادئ ، وبالأشياء المضيفة أو المظلمة الصغيرة التي هي جزء من الفهم ، ومن حركة الوعي . كيف يتعلم الإنسان ، ويتقيد بجهد يومي مستمر رغم الفشل ، والنكسات والترجمات التي تصيبه . وفي كل هذا كنت أسعى إلى إعطاء صورة لنفسى كما أحب أن تكون أو كما أحب أن يراها الآخرون ، أن اقترب قدر الإمكان مما أعتقد أنه صدق ، ولكن يقلقني أنني لم أقل كل ما كان يمكن أن أقوله .

في كل هذا لعبت الذاكرة دوراً خطيراً . فالذاكرة هي أصل الإبداع ومنبعه . هي التي أعطتني الأحجار التي بها أقيمت البناء . هي التي قادتنى من حدث إلى حدث ، من خاطر إلى خاطر ، من فكرة إلى فكرة . من رائحة ، أو صوت ، أو لحظة ألم ، أو لمسة يد إلى مرحلة في الحياة ، أو تجربة بأكملها ، الذاكرة هي التي ربطت بين الأشياء ، وأعطتها معنى . هي التي أطلقت خيالي ، لأن الخيال ينبع من واقع معيش ، لكنه يتجاوز .

من خلال السيرة الذاتية تدرت ذاكرتي ، اكتشفت أنها تستطيع أن تتذكر ما كان ساقطاً من الوجود ، منسياً إلى الأبد ، أصبحت قادرة على النفاذ بحدّة متزايدة إلى العقل الباطن حيث اختزنت ، أو أخفيت جزءاً كبيراً من نفسي ، ومن حياتي ، أصبحت قادرة على الوصول إلى أعماق كان يمكن أن تضعي في العدم ، على بث الحياة في أشياء ماتت ، وإندرت ، علمتني أن هناك ذاكرة إرادية للعقل ، وذاكرة تلقائية للجسد ، وأن كلاً منهما يقود إلى الآخر . إن ذاكرة العقل واعية نبذل فيها جهداً ، وذاكرة الجسد حسية تعيدنا إلى أشياء مضت في لحظة واحدة تغفّر فوق السنين ، وتبهرننا .

والذاكرة لا تكرر نفسها . ففي كل وقت نرى الحدث الواحد ، أو الصورة الواحدة ، أو الفكرة الواحدة ، متجددة . إنها تبث حياة متجددة في كل ما مضى ، تجعلنا نعيش الشيء الواحد مئات المرات على نحو مختلف . تبني باستمرار ، تبدع ، تخلد وهي مصدر تراكم التجربة .

لم أفصل بين ذاتي وما دار في المجتمع، كنت جزءاً منه وهو جزء مني. من خلال الكتابة عشت رحلة استكشاف مروحية لنفسي، وحياتي، لأسرتي وأصدقائي وزملائي، للحزب الذي كنت أتنتمي إليه، ولجوانب كثيرة تتعلق بالسياسة، والمجتمع. كان يمكن أن تظل هذه الأشياء محاطة بظلال واقعة. وعندما سقطت ظلالها، واقعتها، أصبحت قادراً على الكتابة عنها. التأمل الطويل سلط الضوء على ما كان غامضاً، أو يهمس في أعمامي بأصوات خافتة. كانت الكتابة حواراً دائماً دار بيني وبين نفسي، وأيضاً حصاد حوار دائم دار بيني وبين نوال السعداوي. فالسيرة الذاتية، إذا أرادت أن تكون جيدة تحتاج إلى صداقة نادرة، الحوار الداخلي لا يكفي وحده.

تساءلت طويلاً عن الدوافع التي قادتني إلى كتابة السيرة الذاتية. أدركتها بالتدريج أثناء الكتابة نفسها. في البداية اعتقد أن السبب المباشر كان فشلي، رغم عدة محاولات، في كتابة رواية عن الحب أوحى إليّ بها أحد أصدقائي، ووجدت لها صدى في نفسي. قمت بمحاولتين كاملتين كتبت فيهما روايتين. الأول إلى الآخر. لكنهما مازالتا ترقدان في دوالي مكتبي بسبب عدم رضائي عنهما، فتحولت إلى فكرة «السيرة الذاتية» وأخذ ذهني يشغل بها حتى استحوذت على كل تفكيري.

لكن، ربما السبب الأهم هو ذلك القهر الذي عانيت منه طوال حياتي: قهر في الأسرة، وفي المدرسة في الكلية، وفي مهنة الطب. قهر الدولة على ببوليسها، ومحاكمها، وسجونها. قهر المجتمع بقيمه، ومؤسساته الثقافية، والفكرية والدينية، وأحزابه الحكومية، والمعارضة، ويحججه المستمر على حرية الرأي. الدولة لم تكف عن مطاردتي طوال مراحل حياتي، وفي كل المجالات. ولم أستطع أن أعبر عن نفسي، عن كامل قدراتي في أي وقت، وأن أفرد جناحي للريح وأطير، أن تزدهر كل ملكاتي، فأردت أن أصرخ بملء صوتي، أن أقول: «أنا هنا مازلت أقدم، وسأستمر، إنني قدمت أشياء لها قيمة وعشت حياة من الجهد، والعمل حققت فيها الكثير، أنني أنا، لم أهزم».

عشت خمساً وسبعين سنة. وعندما يطول العمر بالإنسان يصبح ما تبقى منه أقل بكثير مما عاشه. يشعر أن الزمن المتبقي أمامه قليل، ومازال عليه أن ينجز الكثير، يشعر أنه يقترب من النهاية، وأنه يريد أن يقول أو يكتب كلماته الأخيرة. حصيلة التجربة التي اكتسبها بالجهد والعرق وسنين من العذاب طويلة. يشعر أن عليه أن يسجل تجربته الطويلة حتى لا تضيع. فالتجربة شيء ثمين، وربما استطاع أن يستفيد منها آخرون. اللحظات المضنية، اللحظات العظيمة، التجارب المريرة، يجب ألا تضيع. وفي السن المتقدمة يشعر الكاتب أنه تضيع ويستطيع أن يمرر عن أشياء ربما كانت مستعصية عليه. وهذا التضجج بهبه حرية كبيرة لأنه أصبح سيد نفسه في نواحي الحياة المهمة، يملك زمام مصيره، وزمام ما يكتبه بقلم يخط حروفه بثبات ويسر. وفي الوقت نفسه تزداد التساؤلات التي تطرح نفسها عليه ويهدد أن ينقلها للآخرين.

في بلادنا تحترق تجربتنا الذاتية. نرسل إلى الغرب، وننقل من كتابه ومفكره، أو نرسل إلى الماضي وننقل عن الأبياء والوالدي، والشيوخ، والمذاهب القديمة. يفتقد الفكر عندنا الأصالة الحقيقية التي تنبع من دراسة تجاربنا بجدية. تنتقل من مرحلة إلى مرحلة دون أن ندرس كيف ولماذا حدث الانتقال. لانعرف معنى التاريخ. ولا قيمة التجربة الذاتية. ولاندرك أن كل إنسان يحمل معه كنوزه.

إن الأصالة، والثقة في التجربة الذاتية، في قيمة السيرة الذاتية الصادقة، تسمح لنا بأن نتعلم من غيرنا. أما الذين لا يشقون في تجربتهم الذاتية، الذين يرددون النصوص أو أقوال الآخرين المكتوبة، فهم مجرد حافظين أو مقلدين لا يستطيعون تقديم شيء.

قلت لنفسي: لدى تجربة حياة فلا أقدمها لغيري بما لها، وما عليها، فجلست وكتبت . ولما انتهيت بحثت للسيرة عن اسم، وبعد بحث سميتها (النوافذ المفتوحة) لأنني لم أكف عن التعلم والتساؤل والتفكير، عن فتح النوافذ في عقلي لتقبل الجديد، لكي يدخل منها الهواء النقي، وشمس الصباح. ولأننا في بلادنا نعيش غلق النوافذ على كل إبداع وفكر جديد ينبع من أرضنا، خوفاً من اهتزاز القيم، وخوفاً من أن ننهار النظم البالية التي نعيش في ظلها، وخوفاً من الحكام المستلطين على حياتنا .

فلنفتح النوافذ حتى يعطى كل منا ما عنده. وهل يوجد أئمن من التجربة؟ من السيرة الذاتية؟ نكتبها قبل أن تنتهي الحياة، فتضيع منا.



جدلية العنف فى المسكوت عنه فى الرواية العربية

عالية ممدوح

إلى أجمل الأصدقاء، غالب هلسا.

- ١ -

هذه ليست شهادة وفاة شخصية فقط، قد يشم منها رائحة رثاء تهبط إلى مرتبة الحنين الفاجع على جيل، أو أجيال حاولت وباستماتة التحرر من أحابيل الإيديولوجيات، لكى تتجزأ فناً كبيراً وهاهنا، حتى لو دفع بعضهم حياته ثمناً فادحاً له. إنها مجرد ملامسة وليست مقارنة حتى لقلب غالب هلسا الذى لم يسعنى حملة على الاكتشاف مع من حمل من الأصدقاء والكتاب إلى مثواه الأخير، تاركاً لنا مجموعة من الدروع الصلبة والغائبة: نتاجه الروائى، بدءاً من (الضحك)، (الخماسين)، (السؤال)، (ثلاثة وجوه لبغداد)، (سلطانة)، ثم (الروائيون) أجمل وأقوى وآخر أعماله، لكى نقطفى خط سير دمه وهو يجوب بين منافى هذا الوطن العربى اللامع، مصنفاً نفسه أحياناً (بالرفق المتهتك) أو المثقف الذى عمل بإرادة لم تتراجع على إعادة صياغة الأسئلة الأولى، أو العاشق الذى كان يرى فى الغرام والرغبات الحرة أعلى مراحل النضال والأخلاق، أو المناضل المشوش بين شروط النضال التى كانت تتغير أمامه باستمرار، على مر السنين، شروط الإبداع التى بقيت وعبر جميع مراحل التاريخ والحضارة واحدة لم تتغير فى مشروعها الوجودى والإنسانى.

من هذه الافتراقات كان هلسا، فى جميع أعماله، قد سجل تاريخ ألم الكاتب وهو يحاول اللابزؤ من العصيان والثمر، على أصعدة شتى فى اللامألوف من أشكال السرد والتقنيات، أو فى معنى البطولة رغم القمع والطرد الذى واجهه وربما بسببه، وهو ينتقل من بلد عربى إلى آخر فى محاولات دامية لتجاوز حقوات

السياسي وأحياناً ذنوبه، والاتحاد حتى حدود المرض والتدمير والعنف في العيش والإيمان بدور الإبداع والكتابة، وبذلك الاقتراب الحميم من مشكلتي العدالة والموت.

(الروائيون)، من حيث هي عمل كبير في تجربة هلسا، تزرع بقراءات متشابكة ومتعارضة وتأويلات لا حد لها. وهذه واحدة من فنتة ألغافها. لكنني سأوقوف أمام ما أطلقت عليه بجدلية العنف باعتبارها حالة مجهولة إلى حد ما في بعض نتاجنا الروائي. تنقسم هذه الشراكة رواية (أهل الهوى) للبنانية (هدى بركات) وروايتي (حبات التفالين).

فالعنف لا يحوم في ذاكرة شخصيات هذه الروايات، لكنه يطارد الحيوانات، المنازل، الطبيعة، وصولاً إلى الجهازين الهضمي والعصبي لأفراد تلك النصوص.

إن ما يكتسح العالم بأسره والعربي على الخصوص في العشرين سنة الأخيرة هو: بديل العنف بوصفه مصيراً لا يتخدد عليه الجماعات البشرية، فيتحول العنف إلى وسيط قابل للمنافسة. يصير إغراء ومحركاً لأجناس متعددة، ويدخل في نسيج حركات فنية تضعه تحت تصرفها، ويستولى على نسيج ثقافات متنوعة لا تعرف ماذا تفعل أمام عقوق وسفاهة ذلك التناول المتوحش والمهين من قبل الزعماء المحييين، أو قادة العالم لكل ما يخص الوجود، الثروات، الجذور، والثقافة.

- ٢ -

لست باحثة معنية بالتنظير للعنف ومقوماته خارج الأطر الروائية، فذلك ليس اهتمامي أو اختصاصي. والعنف في بعض نصوصنا الإبداعية ليس طعاماً نسكت به بعض الناجين من المذابح والكوارث، ولا هو سلاح أصحاب (الحلم القديم) بعد تحول الأحلام والذكريات إلى مجرد غبار.

العنف في الكتابة ينتج طاقات كانت مستورة وغدت ساحرة ومسحورة: تتجلى في عنف السرد، البناء، اللغة، تكسير الزمن، وتعموم عناصر الجودة في العمل الأدبي واللاحقة تطول. ولعل الشكل الأشد سطوة لمظاهر العنف في الكتابة الإبداعية هو ما يستعد ويتحقق في الفعالية الجنسية. فالجنس لا يغفل حمولة العنف أو يفشتها، لكنه يدعها تتفاقم بفعل اللاترواء وعصاب الأذى الذي يشبه العض الحيواني الكاسح، فيصل إلى حدود الهلوسة والجنون، فلا يعود الجسد أرض الصبوات والهناوة التي توفر العافية والتكامل، بل وسطاً لتراكم التفانيات وتوفير الرفض.

فعلى فراش الفراغ وداخل غرف موصدة، تتعرف عموم أجساد نص هلسا (الروائيون)، من الرجال والنساء، نفسها بحالة من التشفى للشريك تصل حدود الشماتة أو استحقاق الوضاعة في بعض الأحيان كما (مع زينب وإلهاب)، ثم مجمل علاقات زينب وأشخاصها الطارئين من السياح العرب، ورجال المباحث، فيتحول الجنس من فعل حر ومدهش إلى أقصى حالات الألم المضى، والتبذ العنيف، فيلحق به العجز والتقصان.

ليس بمقدوري اختزال أو اختصار أو إيراد مقاطع من رواية هلسا، ولا بمقدوري حتى تجميع شررها المتطائر الذي كان يشوى الأصابع والروح في أثناء القراءة. فالرواية بأسرها لا تمتلك إلا خيار العنف كخصوبة تنزل أشخاصها إلى رواق جهنم، فلا يعود بمقدورهم البحث عن مخرج رغم فيضان الإثارة الجنسية من أحدهما للآخر، أو بين إلهاب وباقي الشريكات، أو بين زينب وإلهاب على الخصوص، فما يتشكل والتدريج هو واقع الحرمان بتكرار الفعل الجنسي ذاته.

إن عنف زينب مثلاً، المثقفة، المسيسة، المرأة المدرة، المدمرة وبطريقة استثنائية، تبدو في الرواية شخصية محرضة. فيقدر ما تزدري الواقع عن طريق العنف والتحرير، بذلك القدر كانت تحاول أن يكون العنف هو واسطتها للسيطرة على الواقع وعبر الجسد، جسدها فقط.

لهباب الراوى، وهو يحاول إنشاء العلاقة بزيتب وهو خارج من السجن وانتشالها من نذالة الواقع ذاته (فصل الجحيم)، كان يحاول حماية نفسه من طاقة الرذيلة لدى زيتب بالالتواء على أقول طاقة الفنان والفن داخله. وهكذا وطوال ٤٠٠ صفحة من القطع الكبير، كان الواقع الخشن والسوقى يتشكل أمامنا وهو يفرز طاقاته فى التحولات والتغيرات بأفعال أقرب إلى الانقراض، لتوحش الجنس مقابل فجور القيم النفعية السائدة والمعلنة عن نفسها.

لماذا؟ الهزيمة فى الخامس من يونيو (حزيران) كانت تواصل هولها النموذجى، وعلى جميع أسس الوقائع والبشر، وكأنها تمسرح التاريخ وتؤسس علاقة موهمة خارج التاريخ، مروءاً بحرب الاستنزاف وصلافة الحكم العبرى، وبرامج الأحزاب القومية والماركسية، لم انتهاء بخطاب الغرب فى تهيب وكبح الدول الناهضة حديثاً.

- ٣ -

عندما تفتح الصفحة الأولى من رواية (أهل الهوى) لهدى بركات تبدأ الحركة غير المتوقعة: يبدأ القتل. هذا الفعل ليس ذروة العنف فى النص الروائى. فالنزعة التدميرية لدى الرجل كانت تقودنا أبعد فأبعد إلى الوراء، إلى الحرب الأهلية، فالقتل ليس عملاً حاسماً للمعشوقة الأثيرة والوحيدة. القتل هو فعل الحدود الدنيا الذى كان متوفراً ولوحده إزاء المرأة. الرجل لا يقتل إلا لبضائع التبعية لها، لكنى ينتهى إلى إلغاء العقل، والتوقف عند نقطة اللا أمل. إن الشريك يختار الفعل الأكثر شهوانية قاعدة للتعارف المتبادل. هذا نوع من الاحتجاج على شكل ومعنى البطولة السائدة لدى حشد من الأبطال/ الرجال، الذين يجدون صعوبة كبرى فى الاعتراف بمشاعرهم علانية أمام المحبوبات. ولما يفقد الرجل شجاعته أن يكون هو نفسه، وهذا الأمر أشد رعباً على الرجال منه على النساء، فيفقد الرجل وتدرجياً عوامل بطولته وهو يزداد تبذراً. جميع ما كان يحصل بينهما كان يتم وسط حالة من الخرس الأبيض الذى يشبه الحمى، فكلمة تزداد المرأة سكوتاً كان عنفها يتضاعف ويشع منها إلى الشريك الرجل فتتفوق عليه بما توفره له من هذا الخزان الهائل من العنف، عنفها وكأن إحدى مهمات المحبوبة هو إعادة زراعة جذور العنف وسقيه بالصمت فقط:

«كانت كلما أحبتى أكثر اتسعت على. تسع وتكبر حتى أصغر، أصغر وأتضاؤل ولا أعود قادراً على شيء» (ص ٨٥)، «ولست لوعة لانهاء، ليست شهوة أو غراماً إلى أعمى» (ص ٨٨). «كان جنتها شيء ضدى وأكرهه. أريد أن يبق عندها ويقتصر عليها كائى يشقنى أن تختلف كثيراً عنى» (ص ٨٨). «بأن جسدها فى مكان آخر وبأنها ستستعمله ضدى وأن كرامتى الرجولية تأبى القبول بأن تتركنى امرأة».

وطوال الصفحات، بدءاً من ص ٧٩ إلى ص ١٢٠ .. إلخ. إن ما يتخلف فى موقد العلاقة الغرامية هو مشاهدة مخلوق حرته الشقاء التام لأن الشريكة لم تمكنه إلا من هذه الطريقة الفريدة فى الوصال والوداد. وكان القتل هو آخر ما يملكه الشريك من نزاهة الغرام قبل أن يتلوث بالمرادة.

فى رواية هلسا كان صوت العنف أكثر ضجيجاً وصخباً. فالمرأة مثلاً، نتيجة للضغوط الاجتماعية والنفسية، إن لم تكن قادرة على تدمير شريكها بالإخصاء أو الحرمان أو الهجر أو العزلة، فالعنف يرتد عليها، على الشرع الوحيد الباقى فى حوزتها، الروح والجسد معاً. الرجال فى (الرواويون) وعلى اختلاف قدراتهم الفكرية والروحية والحسية، كانت تهدد طاقات بطولتهم بكل ما تحمله من سطوة وخيلاء حتى لو كانت سلبية، كإلهاب مثلاً، لأنه كان على يقين، أن النساء تفضل أو تشغف بالأبطال حتى لو كانوا موتى، وعلى الخصوص موتى.

- ٤ -

ليهاب أو غالب في الرواية كان يفر من الكتابة بالجنس، كما حاول في بعض الأحيان هو وغيره القرار من التفضال بالجنس. غالب هذا، الشيوعي، المسيس من الوريد إلى الوريد، خريج السجون والمعتقلات العربية، كما غيره من الكتاب والمفكرين العرب، هذا الغالب طوال الثلاثين عاما وهو يحيا بين المنافي كان يخزن ويفكك، ويركب ويحلل جميع ما:

علمونا إياه الآباء والأساتذة الأوائل: أن الإيديولوجيات وحدها هي التي تهم. وأن أنظمتها رابعة ستعطى الجواب على كل شيء، وما علينا إلا اختيار ممسكنا، ننضم إلى الطيبين الأخيار ونحارب الأشرار.

ليهاب أو غالب، في جميع نتاجه، وتراجمه، كان العنف يستبطن النص الجواني حتى لو كان صوته زاعقا وفائضا عن الحد. لأنه الوسيلة الممكنة والطبع وليست الأخيرة ضد جميع مظاهر القمع والاستبداد، العسف والفساد. خاصة بعدما تبدت له المفاهيم والأفكار بأنها «زائفة»، وبعد أن عشنا زمن خيبات الأمل وفك السحر والانهيئات فتساورت جميع الإيديولوجيات بعضها مع بعض». لعل هذا الخطاب الذي ظل الراوى أو المؤلف - أى غالب - وطوال الرواية بانتظار معجزة ما لتكذيبه أو على أقل احتمال لتخفيف حمولة وطأته المروعة «هول الهزيمة»، وما استتبع ذلك وفيما بعد، فكان ختام الرواية، أى انتحار ليهاب أولا، والكشف أن الفتيات الثلاث، المشققات، المسيسات باختيارهن الدعارة، بديلاً لأسطورة البناء والتعمير، هي الرسالة الأشد سلبية وزعاجا وهلاكاً. وربما هي ذاتها الرسالة التي اختبرها ولو بصياغات أشد تطرفاً: ثوريو الثلاثين سنة الأخيرة من مايوين أو تروتسكيين، من الشيوعيين والعبيين ومن جميع الفصائل. فكلما كانت فصول الرواية تخطط نسجها وهي تتوالى، وغالب بين المنافي، كانت الهوية تتعاظم بين جميع الفرقاء. فيشهر العنف سلاحه على جميع أشخاص الرواية، بعدما غصت الدواليب بالجنث» خارج النص الروائي.

- ٥ -

حسنا، في الختام أجهال الحديث عن عتف لغة روايتي (حبات النفتالين) لأن «برج بابل» ينهار ويعنف أماننا، وهذا ما يشير قلنا معماريا وجماليا لدى الغير المتحضر، لكن ما لا يشير الرعب أن المعاول ما زالت تلاحق عظام الموتى. إنهم يقبون عن الجماعم لوضعها تحت تصرف الدبلوماسيين والجنرالات، فهم يفرسون إير القولاذ في أبدان الصغار لكي يتوقف النمو، وداخل أرحام النساء لتعقيم السلالة. هذه عاداتهم وبرامجهم القديمة والحديثة. فماذا يتوجب علينا أن نفعل بأولئك الناس الذين ما زالوا يعيشون في مختلف أروقة ذلك البرج بين السراييب والأقواس. يعيشون في «المنطقة الحرة» ما بين فانتازيا الموت الرويتي، الموضوعي والخيالي، وتراچيديا منظمات المفقو الدولية. فهل نفعل كما فعل «الفراعة تماما. تتمدد كالجنث الكبيرة وترتدى أسمال الزمن الأغبر وتضع إلى جانبنا كل ثرواتها»، الدم الذي تصهر، ومعادلات ماء الوجه والعينين.

لقد حضرت فقط لأنتي متمحة بغرامى بمصر، ولن أحاول إخفاء ذلك. فالقاهرة هي التي تكشفنا وليس العكس. والبحث عنها لم ينته ولن ينتهى قط. وقد أعود من حيث أتيت وأنا أزداد تشوشا ولحمة ولوعا بها؛ فالوصايا العشر اختزلت تماما وماعدات تكفى إلا وصية واحدة: الكتابة بأشد الحالات عنفاً وتطرفاً وانتهاكاً. فلو قدر لنا، نحن الكتاب، بعضنا بالطبع، لترك جميع المحاضر والبحوث وأنشغل بأمر واحد هو: البحث عن اختفاء الجنث وليس عن أصل وجودها.

الرواية نافذة البشر

عبد الرحمن منيف

جئت إلى الرواية في وقت متأخر.

جئت إليها بعد أن سمعت من اللعبة السياسية التي كانت سائدة في عقد الستينيات.

جئت إلى الرواية لاجئاً، وكل ظني أنها نزوة، استراحة لفترة قصيرة، أعود بعدها، مجدداً، إلى السياسة، لكي أساهم مع الآخرين في تغيير العالم.

لكن ما حصل، بعد مرور وقت قصير، أتى اكتشاف: لم يكن خطأ وصولي المتأخر إلى الرواية، لأن الرواية، خلافاً لوسائل تعبير أخرى، تحتاج إلى استعداد كبير، إلى تجربة حياة، بما في ذلك الفشل في بعض المجالات، وكانت تجربتي السياسية أبرز وأهم ما تعلمت منه.

واكتشف أيضاً أن الرواية لا يمكن أن تكون محطة أو نقطة عبور، إما أن تكون وطناً أبدياً، أو لا تكون. فهي لا تختمل أن تكون هامشاً أو استراحة مؤقتة، كما لا يمكن أن تكون نزوة أو حتى تصفية حساب مع مؤسسة أو نظام، إذ ما إن يدخل الإنسان إلى رحابها حتى يصبح أسيراً لها، وتصبح هي دنياه وشوقه وأحلامه، وربما كل شيء بالنسبة إليه، حتى تغيير العالم يصبح أحد مقاييسه: أن تكون الرواية موجودة، أن تكون بعافية، وعن طريقها يمكن أن يطل الإنسان على العالم لاكتشافه، لمعرفته، تمهيداً لتغييره.

يتراءى لي، بعض الأحيان، أن من يعشق الرواية لا يمكن أن يعشق بديلاً عنها، قد يعشق معها، لكن لا يقوى على الحياة من دونها، ولذلك تصبح بذاتها الغاية والهدف، حتى موضوعات الرواية، أية رواية، لا تعدو

أن تكون في أحيان كثيرة تعلقة وسببا كى يستمر الروى، لأن البصمت إذا فرد جناحيه، إذا خيم، نخل الوحشة والفراغ ثم النهاية.

الرواية، إذن، خيار لا رجعة فيه. هى وطن، عشق قبل كل شئ.

والرواية لمن يكابدها مشقة ما بعدها مشقة، وعذاب لا يوازى أى عذاب. لكنها المكابدة الممتعة، الخائفة، وبعض الأحيان المفاجئة، وعذاب يمكن أن يفضى فى النهاية إلى شئ لم يتوقعه حتى خالفه، وهذا ما يدفع الروائى لأن يستمر فى هذه المغامرة الخطرة، لكى يكشف مع الآخرين، الجانب الآخر من التل!

أما حول هاجس التغيير الذى كان دافعا أساسيا لاختيار الرواية، بعد السياسة، فلا بد من أن أعترف بأن فى الحياة التى نعيشها الآن من المرات والخيبات الكثير، وفيها من المرات المسروقة، ما يجعلنا غير راضين، وبالتالي علينا أن نكون شجعانا ونقول بصوت واضح، وأن ندعو أنفسنا والآخرين للبحث عن صيغة للحياة أجمل وأكثر إنسانية.

فما دام الإنسان فوق هذه الأرض عليه أن يحاول، أن يبتذل أقصى جهده من أجل أن تكون الحياة أقل بلاهة، أقل قسوة وقبحا، إذا لم يستطع أن يجعلها بالغة المتعة والجمال. هذا يعنى أن السكينة الجميلة، الكلمة المثقنة، الصوت العذب، اللوحة النابتة من القلب، من جملة الوسائل التى تجعل الحياة، هذه الفسحة من الوقت، أكثر رحمة، وبالتالي يمكن أن تعاش، ويمكن أن تكون رداً على خطب الزعماء والبيانات الرسمية الكاذبة، تمهيدا للوصول إلى عالم أجمل.

من ضمن الأسباب التى جعلت الرواية العربية تثق طريقها، أداة تعبير رئيسية: الهزائم الكبيرة التى بدأت عام ١٩٤٨، ثم تتابعت. لقد كشفت هذه الهزائم الغمات والأوهام عن أعيننا، وجعلتنا نرى الواقع بطريقة جديدة، كما حركت هذا المستنقع العربى البليد، فانفجر السؤال تلوه السؤال. والرواية هى الوطن الأكبر والأهم للأسئلة، لأنها تكره السائد، وتهرب من اليقين، وتبحث عن الاحتمالات والوجوه الأخرى. وهكذا، نرى أن الرواية العربية، وهى تشتبك مع الحياة الحقيقية، تولد الأسئلة، ولا تدعى القدرة بمعفردها على الإجابة، وقد تكون هذه هى الطريقة الفضلى لكى يشترك الكثيرون فى البحث عن الشئ المفقود، الضرورى، دون روح النبوة، دون وهم الحقيقة المطلقة.

بهذا المعنى فإن طرح السؤال السياسى فى الرواية كان تعبيرا عن حالة راهنة وعن حاجة ملحة، وهذا ما جعلنى ألتفت، منذ البداية، إلى السجن السياسى، باعتباره أحد رموز هذه المرحلة، ثم إلى النفط باعتباره اللعنة التى تسربل الواقع العربى كله من المحيط إلى الخليج، الذى لا يزال يعرضنا إلى العقاب البومى، وعلى أكثر من مستوى.

إن هزيمة حزيران ١٩٦٧ جعلتني أتوجه إلى الرواية، ليس وسيلة للهروب، وإنما وسيلة للمواجهة. لقد كان للهزيمة تأثير لا يمكن أن ينسى: عالم عربى بهذا الاتساع، وبهذه الإمكانيات والعدد، وأيضا بهذا الكم الهائل من الشعائر والضجيج، يتساقط ويهرى ليس خلال ستة أيام وإنما خلال ساعات قليلة فقط.

كما كشفت الهزيمة التناقض الفادح فى الوضع العربى: داخل البيت الواحد تتعايش أو تتصادم عدة عصور، وداخل الأسرة الواحدة تلتقى وتتصارع العقائد والأفكار والمصائر إلى درجة التدمير الذاتى والكللى، كما تتقابل أقصى حالات الشرف، التى تصل إلى حدود السفه، مع أقصى حالات الفقر، وأقصى حالات العنف

والعريضة في مواجهة المواطن، وأذل حالات الخضوع للأجنبي، عدا عن روح القبيلة والطائفة وروهم سعادة الآخرة، في اللحظة نفسها من البحث عن الأجيال الجديدة من الكمبيوتر والتغني بالعملة، أى الأمركة، إلى حد الاستلاب.

فترات الانتقال واحتدام الصراع، ولحظات مواجهة الحقيقة العارية، ومواجهة الأسئلة المصيرية، هى الأكثر أهمية للرواية، إذ تشكل المناخ الذى يمكن أن يحضرها ويحضرها، وبالتالي يجعلها أقدر على قول الأشياء التى يجب أن تقال. مع الإشارة فى هذا المجال إلى أن هناك كُما غير محدود من القضايا التى تفرض نفسها بسخاء، وتطلب من الروائيين أن يلتفتوا إليها. ليس معنى ذلك حصر الرواية فى القضايا السياسية والاجتماعية، ولكن هذا الجانب يجب ألا يغيب، أو ينظر إليه على أنه إيديولوجيا مجردة. فمهمة الروائي أن يرى الحياة حوله من كل جوانبها بشكل جيد، لا أن يستمر هموم الآخرين، ويعطيها الأولوية بحجة الحدثة أو برغبة إدعاشهم.

إن التناقض الاجتماعى الذى نعيشه الآن، وعلى امتداد المنطقة، يجعل السلم أو انحياز مستحيلا، خاصة إن الصمم والتخلف من صفات الطبقات المسيطرة، بحيث لا يتاح، ضمن هذا الوضع، إيجاد صيغ للتفاعل أو التعايش، وبالتالي يجب أن نكون مع المظلومين، مع المستغلين، مع المضطهدين، لا أن نكون أداة للفتات الحاكمة، وأبواقا للذين يملكون الثروة وخداما فى الدوائر الأجنبية التى تريد أن تبقينا متخلفين، ولذلك تصفق وتبني الذين يحاولون أن يبقونا هكذا.

ولابد هنا من الإشارة إلى نوعين من الرقابة يحدان من انطلاقة الرواية: رقابة الدولة ورقابة المجتمع. وإذا كانت رقابة الدولة مفهومة، مع أنها مرفوضة، فإماذا عن رقابة المجتمع المقموع المضطهد، الذى يمارس أيضا كل المحرمات سرا، ويتمتع بها إلى أقصى حد فى الحياة اليومية، ومن خلال الشائعات والتميمة والفضائح والصور العارية، ويمنع فى الوقت نفسه أن يكتب الروائي عن ذلك؟

إن المجتمع العربى من أغرب المجتمعات، فهو يمارس سرا كل شيء، ويخشى أن يقال أو تكتب كلمة، ولو بشكل غير مباشر، عن هذه الحياة السرية.

مهمة الروائي أن يذهب إلى هناك مباشرة، ومهمة الرواية أن تتناول هذه الموضوعات قبل غيرها، لا بقصد الإنارة وإنما بهدف عرضها أمام الناس، وأن نقول لهم بصوت عال: كونوا شجعانا وانظروا جيدا لتعرفوا الحياة التى تعيشونها وتمتصونها عليها. أما أن نخضع الكاتب، الروائي خاصة، إلى النفاق الاجتماعى السائد، وأن يجبن عن قول ما يجب أن يقال، الذى يعرفه الكثيرون، فإنه نوع من التواطؤ، أو الخضوع لما يريده القوى.

كلما كانت الرواية، مهما كان موضوعها، أكثر شجاعة، استطاعت أن تهرج الجذور المتعقنة، وأن تزيح طبقات الغبار المتراكم، وتحولت بالتالى إلى أداة لاكتشاف ومعرفة الحياة، وأيضا للتمتع بالجانب الإيجابى منها، ولكي يغادر المجتمع الحمة الرطبة التى يعيش فيها.

وفى هذا المجال كثيرا ما أمثل جرأة أجدادنا القدامى، فقد قالوا أشياء لا تجرؤ على قولها فى الوقت الحاضر، وقابلوا بشجاعة أولئك الذين حاولوا فرض التحريم. ليس ذلك فقط، إن ما كتبه الأجداد موجود ومتداول، وحتى محاولات المنع التى لجأ إليها بعضهم باءت بالفشل، فلماذا لا نحاول كسر المحرمات، وخلق رأى عام يؤيد هذه المحاولات، ليس بهدف الإنارة وإنما من أجل أن تدخل الشمس إلى كل الزوايا، وتضيء جميع جوانب الحياة؟ هذا التحدى يبقى نظريا إلا إذا حشدنا قوى، ونشرنا الوعى وخلقتنا تضامنا لا يعطى الآخر، والمختلف، فرصة للاستفزاز وتقرير ما المسموح وما المنع.

لقد كان المبدعون، عبر العصور وفي أمكنة عديدة، بداية التغيير في النظرة والسلوك، وبالتالي فرض القيم الجديدة التي يجب أن تسود في المجتمع، وهذا ما يجب أن تفرضه الرواية العربية في المرحلة الراهنة، وهنا أمثلة يمكن أن تقتدى في هذا المجال.

إننا مجدداً، في مواجهة سيف المزم وزهبة.

فإذا كان الروائيون لا يملكون سلاحاً سوى الكلمة، والكلمة هي شرفهم، وهي التي تعطيهم الموقع في المجتمع فلا بد من أن يحافظوا على سلاحهم، لا أن يملأوه في سوق النخاسة، ولمن يدفع أكثر. لو أن حماية السلاح كانت غاية لما وصلت الأمور إلى الدرجة التي وصلت إليها الآن، ولكن المزم فكر مرات ومرات قبل أن يرفع سيفه، وأن يعرض زهبة. إن المزم ليس قوياً إلا بمقدار ضعف الآخرين وتراجعهم، وهذا ما يشكل تحدياً كبيراً للكلمة وللذين يعتبرونها سلاحهم، لذلك يجب أن يطرح السؤال: أما أن للكلمة أن تخرج من الأسر وأن تستعيد عافيتها، وبالتالي دورها من جديد؟

أعود مجدداً إلى التجربة الروائية. الرواية الأولى التي كتبتها كانت صعبة، لكن الرواية التي أكتبها الآن أصعب، برغم زيادة المعرفة بفن الرواية.

الرواية الأولى كانت خطوة في الظلام، وكانت أقرب إلى الشهادة عن عصر وعن جيل، وقد استمدت جزءاً من مادتها اعتماداً على التجربة، لكن ما إن تم إنجاز تلك الرواية حتى بدأ الهم الكبير: ماذا يجب أن يكتب بعدها وكيف؟ وفي محاولة للإجابة عن هذين السؤالين كان القلق يكبر والخوف يزداد. ولا أتبع سرا إذا قلت إن رواية جديدة أصعب من التي تسبقها، وتشكل تحدياً كبيراً للروائي، وللعملية الروائية، لأن الرغبة في البحث والتجاوز تتطلب الكثير من التجريب والجهد.

لقد حاولت، منذ وقت مبكر، أن أضع أمام عيني سؤالاً أساسياً: ما الرواية التي أريد الوصول إليها؟

بحث بصمت ودأب عن صيغة، أو مجموعة صيغ، يمكن أن تسلكها الرواية. ففي الرواية الأولى، (الأشجار واغتيال مرزوق) حاولت الاعتماد على الأسطورة، وفي (شرق المتوسط) لجأت إلى الأصوات المتعددة، وواصلت البحث في (النهايات)، حين جعلت القصة القصيرة جزءاً من الرواية. وحاولت مع صديقي المرحوم جبرا إبراهيم جبرا امتحان أفق جديد، في رواية يكتبها أكثر من روائي، فكانت (عالم بلا خرافات). أما في (مدن الملح) فكانت المغامرة كبيرة إلى درجة التحدي.

وبدل الإنسان، أو إلى جانبه، جعلت الحيوان بطلاً في عدة روايات: (الأشجار...) و(حين تركنا الجسر) و(النهايات). كما حاولت أن أعطي المكان قواماً إنسانياً إذا صح التعبير. فالأرض حين تعامل بقسوة تصرخ، تستغيث، محتج. ففي (مدن الملح)، مثلاً، لما تشب الآلات مخالبيها بأشجار النخيل، فإن هذه الأشجار تقاوم، رافضة أن تسلم، إذ تمتلئ بالتحدي، وحين تجز في هذه المواجهة فإنها تصرخ. تبكي قبل أن تهوى، في محاولة لأن تلحم مع الأرض مرة أخرى، لعلها تنبثق من جديد.

والشع نفسه يمكن أن يقال عن البطل الفرد، فإذا كانت الروايات الأولى تدور حول محور شخص بالذات، فإن الروايات المتأخرة تبحث عن بطل وبطولة من نوع آخر، وهذا ما حاولته بشكل خاص في (مدن الملح)، إذ إن كل شخص يظهر في هذه الرواية هو بطل بمعنى ما، بكل موقف، أو مساحة زمنية أو حالة معينة، ويمكن

عن هذا الطريق أن تكتشف آفاقاً جديدة للرواية العربية، اعتماداً على تقاليد القص العربي القديم، وهذا ما أُتُرح أن يجرب من قبل الروائيين.

لقد أصبحت، خاصة في الفترة الأخيرة، أقل ميلاً للإيديولوجيا، مقابل الاهتمام أكثر بالثقافة الشعبية.

والثقافة الشعبية، بما فيها نوعية اللغة المستعملة، من الغنى والتنوع والامتداد التاريخي، بحيث لا نستطيع أن نصل إلى الجوهر إلا بالجهد والبحث، ومهمة الروائي أن يصل إلى هذه التنايب، لأنها بمقدار ما تمده بغنى إضافي فإنها تفتح الباب واسعاً للوصول إلى عمق الروح الشعبية، هذه الروح التي تخلق أدباً يعبر عن شعب وعن مرحلة تاريخية، وهذا ما يجب أن نصل إليه.

الرواية العربية اليوم هي أفضل مما كانت عليه بالأمس، لكن عليها أن تكون في الغد أفضل مما هي اليوم، وهذا يقضى أن يتحمل الروائيون بعضهم بعضاً، وأن يقتنعوا بتعدد الأساليب، وإفساح المجال للتحريب والإضافة. وربما من حسن حظ الرواية أنها لا تحتاج إلى أمير، كما لا تحتاج إلى كاهن لكي يعطيها البركة. إن الرواية تستمد بركتها من الناس ومن الحياة، فالتناس وهم يقبلون على الرواية، يرون فيها صورتهم، والحياة من الغنى والتعدد بحيث يصعب سجنها في قالب واحد، أو إخضاعها لحكمة شكلية بلهاء.

إن العصر الذي نعيش فيه الآن هو عصر البشر لا عصر الأنبياء، وهذا ما يجعل الرواية نافذة لهؤلاء البشر لكي يتعرفوا، بشكل جيد، أنفسهم والحياة التي يعيشونها.. هنا والآن.



فوضى ما قبل النص

عروسة النالوتى

قد يذهب الاعتقاد بالقارئ للأعمال الأدبية المنجزة، بأن أصحابها بمسكون بحقيقة قيامها؛ فهم من أبدعوا، وهم من اختلقوا تفاصيلها، وأحداثها، وهم من هندسوا فضاءاتها وحددوا أزمنتها وأشكالها، ونفخوا فيها من أرواحهم، وقالوا لها: كوني فكانت. لذلك يحدث لهم أن يتصوروا أن الشرط الوحيد للإبداع هو الموهبة، هذه الموهبة التي لا أحد يعرف لها تحديدا ولا أحد وقف على سمة من سماتها، فأكسبها إلهامها نوعاً من القداسة...

أما ما نعرفه جيداً هو أن قيام النص لا يتم إلا باختراقتنا المضمنى والمتغير، أحياناً، لفوضى مربعة تتراكم فيها الأشياء وتتداخل، فهي أشبات من أحداث ووقائع وهي شخوص لم تتبين لنا معالمها، تندفع وتضطرم بعضها بعضاً فيها الذى استعار من الآخر أرجلا ومشى ولم ينتظر أن يركب له وجه فيعرف وعينان فيرى والرأس هناك تنتظر جذعها وأطرافها لتكتمل القامة...! وقد تختلط عليك معالمها فتسحق التركيب فإذا هي مخلوقات مشوهة، غريبة، تنهض أملك فيصيبك الذعر... وتهرى من فظاعتها فتلقى بالقلم وتغلق عليها منافذ الخروج، وتهجرها لحين حتى تستعيد القدرة على إعادة تسويتها فى وقت لاحق.

علاقة متوترة هي علاقتي بفوضى ما قبل النص... تسكننى شخوص وأحداث لوقت قد يطول ولا أدري متى تنفتح الشرارة لأصنع ما يثقل الرأس على الورق هكذا، دفعة واحدة وفى تراكم غريب لا أعرف للوهلة الأولى ما أصنع به ولا كيف أنصرف فيه. كل مكونات النص وأدواته هنا، تتسلق بعضها بعضاً وعلى أن أرتب هذه الفوضى! والسؤال المضمنى هو من أين أبدأ.... وقد يبقى هذا السؤال ماثلاً وقائماً لمده، والجواب لا

يأتى!... وقد أتُهرَّبُ منه لأنساء... ثم يعود لإسهادى فأدرك أن لا مناص لى من مواجهته فى حالات من القلق القصوى....

وكم تكون سعادتى عارمة عندما أمسك بأول الخيط! لأنه يخيل لى حينها أننى بعد هذه المرحلة يمكننى السيطرة على الأحداث ودفع الشخصوس دفعا لجباية أقدارها فى أزمنة حدودها وقضاءات انتقيتها... وعلاقات صممتها ونسق سردى أمسك بأطرافه لكن، ومع نشأة النص شيئا فشيئا تندلق على من أماكن قصية ومجهولة ورائح ومذاقات وإنفاعات، تنتشرها الأماكن وتنتشرها الشخصوس فى تحركها داخل السياق، فتعيد بى عما كنت قد خططت له من أنساق، فأناجبا بالشخوس وهى تتغير، وكأن حركاتها قد ولدت لديها قدرة عجيبة على التحرر مما قدرته لها سابقا.

وأجد نفسى فى غالب الأحيان أقفو أثرها وأسير وفق منطقها الخاص الذى أفلتت من سيطرتى المزعومة عليها... والأغرب من ذلك أننى وفى بعض الأحيان أضبطها متلبسة بسرقة شبح من أشباحى القديمة، أو منتزعة لرائحة من روائعى الخاصة أو مبعثرة لبعض ما تقتات به روحى..

إن لها قدرة عجيبة على التجوال فى معابر الذات ومجاهل النفس، وكأنها تثار لنفسها من ادعاء التحكم فى قدر وجودها داخل نسج مقلّ محايد لا يعنى شخصى ولا يتفاعل معه....

إن النص يسرق من أرواحنا الكثير كى ينبض بعد ذلك مستقلا عنا.

ويخيل لى - أحيانا - أننى إنما أصوغ الشكل الروائى للنص وأصمم معماره فقط انتقاما من معاركى التى لا تنتهى ضد ضراوة الغوضى، وحتى أمنع هذه الكائنات الغريبة التى تتحرك فى النص من اعتداءاتها المتكررة على واتهاكها الصارخ لجالى الحيوى.

خصومات مع الشخصوس ومهادنات، نفور وانتهار فأنت تصنعها وهى تصنعك؛ فى كل لحظة تعيد صياغتك بما تبغته من أشياء ترسبت فى أعماقك وخلت أنك ضيعتها عمدا أو سهوا.

فلا مهرب من جحيم الذات وأنت تعالج فوضى النص، ليستقيم، حتى لو استعمرت كل الخدع للمعاودة بينك وبين نفسك... حتى لو استعمرت نصوصا أخرى للتحفى ورواها شكلا من أشكال التضمين، حتى لو أغرقت النص فى زمن سحيق مستعار.... حتى لو هربت إلى أصقاع بعيدة ومهجورة، حتى لو تابعت مصائر مخلوقات غريبة، حتى لو جنج بك الخيال فى ممالك خرافية، حتى لو أنطلقت الأسطورة القديمة من جديد، حتى لو تخدلت عن النبات والحيوان.... فأنت فى كل الأحوال عن نفسك تتحدث، ومنها تنطلق وإليها تعود.

وهى - أى الذات - ليست بهذا الضيق الذى تتصور؛ لأن بداخلها كل نبض العالم بطبيعته وأحداه الصغيرة والكبيرة، بكواره ومظالمه، بأفراحه وأناشيده. كل ما حدث ويحدث مستفز الذات التى إن نطقت يوما، رشحت بما فيها....

أما الصنعة والحرفية، فتلك قصة أخرى ليس هنا مجال الحديث عنها. فالقارئ لا يسألك عن التقنية التى استعملتها فذلك من اختصاص العمل النقدى، بل هو يسألك للمتعة، وهذا حقه الشرعى. والمتعة تتحقق بمدى تفاعله مع النص، بعثوره على ذلك الحيز الذى تلتقى فيه إنسانيتك بإنسانيته عند ذلك الحد الغائر والشفاف الذى ترفع فيه الحجب، فيستطيع أن يرى فيه عراه من خلال عريك الصمى بعيدا عن تراكمات

الزيف الاجتماعي والأخلاقي.... القارئ يبحث عن النص الذى يحدثه عن نفسه. ما علم منها وما جهل؛ فهنا تكمن متعته وتكمن أيضاً فى طريقة تقديمها له، فكل يبحث عن الدهشة ويسعى للإدهاش والاندحاش، لتحصل متعة النص، وتلك هى الغاية المنشودة، إذا صبرنا النظر عن كل القضايا والمضامين وأدوات الرواية والقص.

كثيراً ما نتحدث عن المعاناة عند تناولنا لفعل الكتابة وهذا لا يخلو من الصحة، ولكن ننسى أن نذكر غالباً أن هذه المعاناة لا تخلوا من متعة خاصة، فهناك جانب طفلى فينا يلعب داخل القوضى، ويضحك من نفسه وهو يتشر داخلها، ويشد ضحكته عندما يقلب نسق الأشياء، فيجمع بين ما لا يجمع عادة ويفرق بين ما التلف من الأشياء. إنها متعة مأكرة وشقية نعرفها ونمارسها فى حرص شديد على عدم إذاعتها، لأنها فريدة وهشة ونخاف عليها من تكذ الدنيا.

هناك جانب ساخر فينا عند الكتابة يضحك من جديتنا ونجهلنا وإنهماكنا الكلى فى ما نخطط له وما ننسج... وذاك عامل ضرورى حتى نترك مسافة بيننا وبين ما نحن بصده - وحتى لا يذهب بنا الظن بعد اكتمال العمل بأننا قد أبدعنا النص المنشود الذى لا سابق له ولا لاحق.

فحتى وإن قدر للنص أن يكون مدهشاً للقارئ، فلنعلم إن أقل المدهشين هو الكاتب الذى تدهشه القراءات ولا يصدق أنه هو من أوحى بها وأوجدها.

علاقات غريبة بين الكاتب ونصه وعلاقات أغرب بين النص وقارئه.

ولعل هذه الغرابة هى التى تكسب النصوص سحراً خاصاً وحياة خاصة يسعى النقاد إلى الإمساك بآلياتها فيزيديونها من ذواتهم كثافة بسبب ما يسقطونه عليها من رؤاهم وتأريلاتهم ونصوصهم.

وهذه الأعمال النقدية تهجج الكاتب عادة، لكن بينه وبين نفسه كثيراً ما يدغدغ الطفل فيه ويذكره بفوضى ما قبل النص فيضحك وينظر إلى نصه من خلال القراءات فلا يتعرفه عندما يساوره شعور بأن ذلك المخلوق قد استقل عنه تماماً، ولم يعد من حل سوى الشروع فى إنشاء نص آخر يقيمه ويقعده حتى لا يطبق عليه الخواء فيكشف له هشاشة وجوده وعيبة منزلته فى هذه الحياة.



إشكالات ضرورية!

ناطمة يوسف العلى

حين طلب منى أن أكتب «شهادة» فكرت فى هذه الكلمة الخطيرة، بكل ما تستدعيه إلى الذهن من المعانى المتناقضة، ودون أن أفتحم أو أقرب من مصطلحات النقد الأدبى المعاصر، وحتى لا يتحفز ضدى كهنته وحماهه، وجدتنى أفكر فى كلمة «الشهادة» على أنها شفرة، تحتل وجهين متناقضين: فالشهادة على أمر تدل على الحياة والإدراك والإرادة، كالشهادة أمام المحكمة، أو الشهادة على عقد أو وثيقة، والشهادة أيضا تدل على الفناء، الموت، فى سبيل قضية أو مبدأ أو عقيدة.. وهنا أنساءل: أى الشهادات مطلوبة منى؟

هذا مدخل للإشكال الأول، ونحن نعرف أن شهادة المرأة أمام القضاء، فى أمور معينة، هى نصف شهادة، فكيف سيكون موقفها أو وضعها الشرعى إذا كانت الشهادة لنفسها، وهل يختلف الأمر إذا كانت الشهادة على نفسها؟ أى ضد وليست لنفسها، أى مع؟

إشكال ثان لا بد من إزاحته قبل السير فى طريق هذا الكشف أو الاعتراف، الذى يسمى شهادة: ما الذى يجب، أو يستحق أن نكشف أو نعترف به؟ هل هو ما حدث فى ماضى التجربة الحياتية والأدبية؟ هل هو ما كنا نتمنى أن يحدث فى الماضى، أو فى المستقبل؟ وبالطبع فى ظروف موضوعية، عادية، ليس من الصعب أن يفصل الإنسان بين الواقع الذى كان، والأحلام والأمنيات الخاصة التى تمنى أو يتمنى أن تحدث. ولكن القضية ليست بهذه السهولة ولا بهذا الحسم القاطع بين الواقع والأمنية، بين الحقيقة والوهم بالنسبة إلى الكتابة الأدبية. إن الخطوط الفاصلة هنا ليست ثابتة، ولا جامدة، وإن عناق الواقع وما تمنى أن يكون واقعا..

هذا العناق يحدث كثيرا، وهو عناق دافئ، حميم يصهر فيه المتعانقان حتى تختفى الفواصل، بل قد تختفى الملامح ويصبح الاثنان واحدا لا نستطيع أن نقول إنه الحقيقة، ولا نستطيع أن نصفه بأنه وهم. قفى هذا الإشكال الثانى، أسأل: على أى شئ أشهد: على ما حدث، أم على ما كنت أتمنى أن يحدث؟ وهل باستطاعتى - الآن - أن أضع فاصلا بين العالمين؟ من غير أن أقصد، سيتولد إشكال ثالث، وأرجو أن يكون الأخير، فى مدخل هذه الشهادة. إننى أدرك بوضوح هذه الفكرة على الأقل، وهى أننا هنا، وأننى ألقى هذه الكلمة ليس بصفتى الإنسانية التى يشاركنى فيها كل البشر، ولكن بصفتى الإنسانية التى تمثل نوعا من الخصوصية والانفراد، وهى أننى كاتبة... وهنا يبرز الإشكال: هل سيكون محور الشهادة «الشخص»، أم «الفن»؟ وهذه مخادعة فى الحقيقة، إننى - وهذا أول اعتراف أعتمد أنه يستحق أن أدلى به - لا أعرف تماما هل أنا كاتب قصصى، أم أن قصصى هى التى تكتبنى؟ ليس فى هذا القول أى «فلكلة» أو رغبة استعراضية، إنه تقرير حقيقة لم أنبئ لها إلا مؤخرا... فى البدء.. كانت الكتابة.. كتابة... والحياة العملية مستقلة عنها تماما.. حين أكتب .. أتخيل، أحلم، أتمنى، أرغب!!

ومع انتهاء الكتابة يتراجع الخيال، يتوقف الحلم، تتجمد الأمنى تخمد الرغبات، لأنشكل فى قالب مختلف... هو قالب الطالبة حين كنت طالبة، والصحفية حين اشتغلت بالصحافة، والزوجة والأم حين هجرت العمل العام وتفرغت لرعاية أسرتى، وهكذا!! ولكنى، بعد انقطاع ليس طويلا عن الكتابة لم تنقطع فيه القراءة، حين عدت إلى عالم القصة، وبدأت فى إعداد مجموعتى القصصية التى صدرت منذ عامين تحت عنوان (وجهها وطن) كنت أكتب القصة، هذا ما لا يحتمل الخلاف: الورق أمانى، والقلم فى يدي، والخط القصصى واضح فى مخيلتى، حتى وإن تمرد وفرض على مالم أكن أضمره من قبل... ولكن.. قد حدث كثيرا أن أكتشف أننى أسيرة ما كتبت.. تماما كما القاطرة أسيرة القضبان الحديدية التى ترسم حركتها.. أجندنى أردت فى تعاملاتى اليومية، وحواراتى المختلفة عبارات سبق لى أن كتبتها.. أكثر من هذا.. بدأت المواقف المرسومة قصصيا توجه سلوكياتى وتؤثر على تصرفاتى العملية.. حتى إننى كنت أبكى لحال بطلات بعض قصصى.. وهل أكتشف سرا إذا قلت إن سقوط الحاجز بين الكتابة والممارسة الحياتية سبب لى متاعب أحيانا، لأننا نعرف أن شخصيات القصص يختلفون عن شخصيات الكتاب.. المرأة، وهى التى أفكر فيها الآن، المرأة فى قصصى تختلف كثيرا عني.. قد تكون أكثر جرأة على اتخاذ القرار، أكثر صراحة فى التعبير عن عواطفها، قد تكون مثالية حاملة.. وهى فى كل هذا تختلف عني، لا أقول بالأحسن أو الأسوأ، هى تختلف.. فأنا واقعية عملية.. بنت زمانى وعصرى وإمكاناتى الفعلية. ومن هنا يأتى خطر أن قصصى تكتبنى.. إننى أتخذ من شخصيات قصصى نماذج أسير على هداها، وقد كتبتها تحت ضغوط أو آمال مختلفة، وهى الآن تمرد على تجميعها فى كلمات اللغة وتريد أن تمتع بحياة حقيقية من خلالي.. وهنا تكون المشكلة، لأنها تضع الكتابة فى نقطة مفارقة بين ما يمكنها فعله، وما تمنى أن تفعله، كما أوضحت فى الإشكال الثانى.

ربما كان من واجبي أن أعتذر فورا، فقد بشرت بأن تتوقف الإشكالات عند الرقم ثلاثة، ولأن أجندنى مضطرة إلى كسر هذا الطوط المقترض. وليس من المستغرب على كاتب قصصى أن يبدأ قصته وفى تصوره أنها تسير فى خط تنتهى به إلى خاتمة معينة، فإذا باللغة، وتفاصيل الحدث، وما تريده الشخصية فى القصة، يقهر الكاتب أو الكاتبة كما يجب أن أقول - ويقوده إلى خاتمة لم يفكر فيها من قبل، لكنها حين لمحت وعبرت بخياله واختارت موقعها نهاية للحدث القصصى، لم تصمد أمامها الإرادة المضمرة، أو النية المبيتة التى احتضنها خيال الكاتب، خيالى على التحديد، وبذلك فرضت نفسها بقوة لا أعرف يقينا من أين جاءت. المهم

أننى لم أندم مطلقاً لحدوث تغيير فى مسار القصة، تغيير لم يسبق لى التفكير فيه، فدائماً أقتنع - فيما بعد - أن الحل الذى هبط دون تدبير أكثر توفيقاً من الحل الذى فكرت ودبرت، وربما تصنعت فى اختيار التفصيلات وأسرفت فى ذكر المبررات لأصل إليه...والآن، أتساءل: هل لهذا معنى؟ لايفترى أن أقرر أن الندوات النقدية، والمقالات التى تابعت قصصى لم توجه أى علامة من علامات عدم الرضا على تلك النهايات التى تفرض نفسها ولم يتم التدبير لها، وقد يصح أن أعتبر هذه الموافقة الضمنية دليلاً، أو على الأقل مؤشراً على أن العمل الفنى يتحرك حركة مستقلة حتى عن صاحبه نفسه، وإن كنت لا أبالغ فى هذه النقطة فأصل إلى ما ينادى به النقد المعاصر بإعلان موت المؤلف!! أنا لا أوافق على هذا الموت، وإن كنت لا أزعم أن الإبداع الأدبى صورة طبق الأصل من المبدع، وأعتقد أننى وضحت هذا حين أشرت إلى سقوط الفاصل بين الواقع والتمنى، ومرة أخرى حين أشرت حالاً إلى اختلاف صورة القصة أو التخطيط لها سلفاً، عن صورتها عند التنفيذ، وبصفة خاصة ما يتصل بنهاية القصة، أو ما يطلق عليه النقاد «نقطة التنبؤ». وزُعود - بعد هذا الاستطراد - إلى الإشكال الرابع الذى اعتذرت عن اضطرارى إليه، وهو يتصل مباشرة بالممارسات الحياتية والتجارب المختزنة التى عشتها قبل الوعى بها، وقبل الكتابة، وأثناء الوعى ورغبة الكتابة، وبعيداً عن شعور إنسانى نعرفه جميعاً وتتسامح فى قبوله، وخلاصته أن كل إنسان ينطوى على الشعور بأنه عاش أحداثاً مهمة، وأنه عانى أكثر من غيره، وهذا شعور إنسانى يساعد كل شخص على التمسك بالحياة، وعلى الصمود أمام عقبات الزمن، فإننى على وعى بهذا أقول إن مخزون تجاربى مثل مخزن البارود، وإن ما يتسلل من هذا المخزن، ويتسرب إلى ما أكتب، وما سأكتب من روايات وقصص لايزيد عن أنه فى حجم رأس عود الكبريت، ونحن نقرأ على علبه الكبريت كلمة «كبريت أمان»، أى أنه يصنع لها محمداً بغرض إشعال شئ آخر، ولاؤدى إلى صنع انفجار مدمر!! هذا هو - تقريباً - ما أصنعه فى قصصى، آخذ من معارفى وتجاربى ومشاهداتى قدراً محدوداً جداً، وأصنع منه عود ثقاب، يسميه النقد قصة قصيرة، تسع، أو تضىء، ولكنها لاتدمر... وأنا فى هذا أستوعب الحكمة التى تقول: أن تضىء شمعة خير من أن تلمن الظلام، وهذا معناه أننى لم أفكر، وليس من المستطاع أن أفكر فى تفجير المخزن، ولو يعود الثقاب الأخير على طريقة شمشون!!

هكذا وصلت إلى أرضى الخاصة، وأقصد أولى وأهم مشكلات الكتابة النسائية. والأدب النسائى قضية مطروحة تطاردنا أسئلتها لدرجة الملل، وقد حفظنا الإجابات من كثرة ترديد الأسئلة، وهنا - فى هذه الشهادة التى أتأمل فيها أعمامتى ولا أنظر إلى محدثى - أقول إن الأدب لم يصنعه الرجل، ولاصنعه المرأه... إنه ينبع من حاجة آدم نفسه، جدنا الكبير، الأول قبل أن تنفصل عنه أو منه حواء .. أقصد: آدم، قبل أن يكون رجلاً خالصاً، كان رجلاً ينطوى على قدر من الأنوثة، وحتى حواء، بعد أن انفصلت عنه، إنها تحمل دماءه وأعصابه... مما يؤدى إلى صواب القول بأن كل حواء فيها قدر من طبيعة نوعها الذى انفصلت عنه، والدراسات النفسية والفسيولوجية تؤكد هذا... أو على الأقل لاثرفضه، الذى أراه أن الأدب الإبداعى يصدر من هذه الوحدة الأولى فى النوع الإنسانى، وأن هذا هو السبب فى أن أهم موضوعات الأدب على الإطلاق هو موضوع علاقة الرجل والمرأة.. بمعنى أن المرافعة مستمرة أمام محكمة الطبيعة، أو الإرادة الإلهية التى حكمت بالتفريق، فكان كل الكتابات الفنية، بل كل وسائل التعبير الفنى، تتطلع إلى تلك الوحدة الأولى، وتسعى إلى استعادتها عن طريق الحب، عن طريق العشق، عن طريق الأبناء، عن أى طريق ماخام قفز حواء إلى صدر آدم، وتحولها إلى ضلع يأخذ مكانه تحت قلبه، أمراً غير ممكن!!

ليس معنى ما أقوله، وليست نتيجته أنني أنكر وجود أدب نسائي.. إنه بالطبع الذى تكتبه المرأة، ولكنه يأخذ وضعيته الخاصة ليس من أسلوبيه، بقدر ما يأخذها من نظرة الآخرين إليه، وأولهم: المرأة الأخرى، أو الكتابة الأخرى، فهناك - فى حالات كثيرة - علاقة متوترة بين الكتابات، لانجذب مثلها بين الكتاب، وهذا التوتر قد لا يظهر فى العلاقات الشخصية لما تفرضه قواعد الإتيكيت بين المثقفات، ولكنه يتسلل إلى تأويل التجارب، وتفسير القصص، وفى الدوافع من الكتابة!!

أما المجتمع، بصفة خاصة المجتمع الخليجى، فإنه على العكس، يحفى بالكتابة النسائية لأنها شئ مستحدث، وأذكر الآن وبعد ربع قرن من الكتابة أو أكثر أن محاولاتي الأولى المتواضعة، وكنت فى السابعة عشرة من عمري، قوبلت بتشجيع، وانتشرت فى صحف الخليج ومجالاتها، وصنعت من حولي هالة مبكرة. ولاشك أن هذا منحى قدرا كبيرا من الثقة بالنفس والمسؤولية، ومن لم القدرة على الاستمرار.. ولعل هذا التعاطف الاجتماعى هو الذى يقلل من إصابات العمل التى تأتى من جهة الشعور بالمنافسة بين الكتابات، ويحقق حالة التعادل التى تجعل النساء تستمر ليس بدافع إغاطة المنافسات، فهذا لابد يودى إلى إساءة استخدام فنون الأدب بدرجة مؤلمة، وإنما بدافع الحصول على رضا المجتمع واحترامه.. وهذا هدف مشروع، والمنافسة عليه مشروعة كذلك، بل مطلوبة لصالح هذا المجتمع ذاته.. والآن، ومساحة الورق تضيق مع كثرة ما أرى من الواجب أن يقال، أقدم إلى كشف المنابع.. وهى مثل منابع الأنهار: النيل أو الأمازون مثلا، تتعدد وتتسرب، وتلتقى وتفتقر بقوانينها الخاصة. إننى أدین إلى زمنى بأهم مقتنيات مخزن تجارتي البارودية الذى أشرت إليه.. فقد ولدت قبيل تأميم القناة، وحرب بورسعيد، ولكنى وعيت زمن النكسة، وبكى رحيل عبدالناصر، وشهدت ما بعده من تغيرات، وكنت أمارس الكتابة الصحفية وأنا طالبة فى المرحلة الثانوية، والتحقّت بجامعة القاهرة سنة ١٩٧١ وأنا فى السابعة عشرة، فقد كنت أتوق إلى أن أكون فرانسوا ساجان العربية، أو الخليجية، ولكن: هل يتسامح المجتمع الخليجى بوجود فرانسوا ساجان صناعية محلية؟ هذا مستحيل، ولأنه مستحيل فقد جاءت الرواية، بريئة، قريبة المعاني.

وإذا كانت الرواية الأولى صدى لحلم التحرر من أسر الرجل، فإن الكتاب الثانى كان عن رجل، ورجل يذكر فى تاريخ الكويت أنه عاش ولم يموت.. إنه الشيخ عبدالله السالم الصباح الذى أسس الكويت الحديثة، وأعلن الاستقلال وشجع تعليم المرأة، وأنشأ المؤسسات الدستورية التى ننعم بها إلى اليوم.. البداية أنى شاهده.. كنت طفلة فى المرحلة الابتدائية، فى مدرسة سكنية بالشامية، قريبا من المدرسة أقيم احتفال إعلان الاستقلال، وغرشنا نحن أطفال المدرسة نغنى وترقص أمام أميرنا فى ذلك اليوم التاريخى.. هل أقول إن هذه الذكرى ظلت تطاردنى وكأنها دين واجب الوفاء حتى ألقت كتابا وثائقيا عبرت فيه عن امتنان الكويت العظيم، لوالدها ومؤسسها العظيم .. عبدالله السالم؟

هناك رجال آخرون غير الأمير الوالد استوطنوا القلم والقلب، وفرضوا علاقاتهم على الضمير: أبى، الذى جمع فى تناقض مذهش جدية رجل الأمن وانضباطه، وحرصه على نقل هذا السلوك إلى أولاده، وما فطره الله عليه من حنان طبيعى، وثقة بى غير محدودة، مع أنى كنت رقم ثلاثة بين إخوتى وأخواتى. لم يأتى زوجى، وهو من أهل العلم، يكتب عمودا يوميا جادا، حادا، يسبب له ولئى الكثير من المتعصب، والكثير من الاحترام كذلك.. وقد تعلمت من علاقة الحب والزواج درسا أو معنى، يمكن أن نجلد انعكاساته فى

مجموعتي القصصية (وجهها وطني)، وأسأرح بهذا المعنى للمرة الأولى، فقد افترضت أن حب الرجل لمن أصبح زوجته يعني - بعد أن ينتقلا إلى بيتهما الخاص - أن يكون مساندا لها، حريصا على تلبية رغباتها، يضعها في اعتباره أينما ذهب أو فعل. ولكن الحقيقة كانت غير هذا، فالزوج الصحفي له سياسته، وحساباته، وضرووات عمله، ومطالب الصحيفة التي يعمل بها.. وهذا هو ما يحرص على تحقيقه .. وربما انتهى إلى موقف يوتر علاقات زوجة، أو يجعل الناس أو بعضهم يأخذ منها موقفا ما وهكذا، مع الزمن، تبتدء الحلم القديم، ولم ينتصر الحب الذي كان قبل الزواج، بالضربة القاضية، اكتفيت، وأعتقد أن النساء الكاتبات بصفة عامة يكتفين مثلي بالتعامل بالنقط، من أجل الكتابة على الأقل.

لعل هذه النتيجة التي أفترضها، أو أنصورها، ترمز إلى مفهوم المرأة بين الرجل والمرأة، وهو يؤثر بقوة في الكتابات النسائية، الذي يرفضه عقلي كما يرفضه عواطفى هو أن تكون كتابة المرأة عن الرجل ثائرة، معاكرة برد الفعل.. فالعدل، والتعادل، هو الذى يدل على استقامة العلاقة.. وقد أرى أن هذا المعنى موجود كذلك فى عدد من قصصى فى مجموعة (وجهها وطني). وبعد .. فهل يمكن أن تقول هذه الشهادة كلمتها وتمضى دون أن تتوقف عند تجربة أغسطس ١٩٩٠ بكل ما خلفت وطنيا على الكويت، وقوميا على تطلعات التضامن العربى؟ لقد عشتها بقهر ثلاثي، لما تعنيه كويتيا من عدوان على وطن مسالم، من جار يوصف دائما بأنه شقيق، ولما تؤدي إليه من شرخ فى التضامن القومى المتراجع المتصدع، ولما أدى إليه هذا كله من زحف النفوذ الغربى الذى كان قد رحل أو كاد.. لقد عكفت مجموعتي القصصية الأخيرة (دماء على وجه القمر) على هذا الحدث الدموى المزلزل، كما واجهه الإنسان البسيط من عامة الناس، قد يكون صبيبا، وقد يكون يدويا، وقد تكون فتاة تعمل فى موقع متواضع، أو تحبس نفسها فى بيتها تنتظر فارسها لتستمر حياتها المتسوجة الهادئة.. فإذا بها فجأة فى منطقة رعود وبروق ودوامات هادرة.. فكيف يكون هؤلاء البسطاء فى مواجهة حدث دموى شديد التعقيد؟!

هل كان الجواب عن هذا التساؤل فى تلك المجموعة القصصية هو جواب تلك الشخصيات، أم كان جواب الكاتبة ذاتها؟

سؤال .. جوابه أن تعود لقراءة هذه الشهادة من أولها!!



الرواية تواصل اكتشافى

نؤاد قنديل

عندما كنت فى السادسة عشرة اكتشفتى الحب! نعم، فقد وقعت فى حب فتاة تكبرنى بثلاث سنوات، ويبدو أنها مالت إلىّ إلا قليلا... وبحثت عما يقربنى إليها ويعيننى على غزو قلبها وامتلاك مشاعرها، فكانت البداية مع الشعر الذى توأم مع حالتي الوجدانية، سواء فى مشاعرى مع الحبيبة أو مع الوطن، وكان آنذاك يعيش فى أواخر الخمسينيات فترة المدّ الثورى والقومى متحديا كل أشكال الاستعمار والاستغلال والتبعية، وكان مثلى يبحث عن هويته محاولا أن يثبت وجوده فى عالم الكبار.

على أننى، بعد سنوات قليلة استثمرت أن الشعر غير قادر بالنسبة إلىّ على الأقلّ على التعبير عما يخامر نفسى. وقد كان الواقع على المستوى الخاص والعام يتعقد يوما بعد يوم، وكنت أود القبض على الواقع وتفصيله وتناقضاته، لذلك انتقلت إلى معالجة القصة القصيرة التى عثرت على أجلى صورها لدى يحيى حقي ويوسف إدريس والسعدنى ولطفى الخولى والخميسى ومصطفى محمود.

جريت كتابة القصة على مدى سنوات عبر محاولات تفصل بينها فترات متفاوتة من القرب والبعد بسبب الدراسة الجامعية فى الفلسفة التى بهرتنى وجذبتنى، وكنت قد عزمت على المضى فيها إلى آخر الشوط الأكاديمى، وشرعت بعد اليسانس فى الإعداد لرسالة الماجستير لولا حصولى على الجائزة الأولى فى عدة مسابقات قصصية أكدت لى أن الأفضل الاستمرار فى طريق الأدب، ومن ثم اكتفيت بما حصلت من الفلسفة.

فى أعقاب هزيمة يونيو الثقيلة عانيت أحاسيس غامضة، وسيطرت على روى انفعالات شتى ومتناقضة، بسبب حى الشديد وإعجابى البالغ بشخصية عبدالناصر مقارنة بالتسبب البشع والاستهتار الذى أفضى إلى ما يشبه الضياع الكامل، ولم أستطع أن أكتب إلا قصة قصيرة واحدة، عندئذ فكرت فى الرواية، إذ أحسست أنها قادرة على احتضانى ولم أشألى، وانتزاعى من حالة الفقد والخواء. كتبت بالفعل رواية (أشجان) عندما كانت المأساة كبيرة وحجرها الضخم فوق صدرى، والرغبة فى البكاء عميقة وآبار الدموع جافة..

ويبدو أنها أنقلدتى من لحظات ثقيلة وتعبة. وبدأت - وكان حالى توازى حالة الوطن - أهدأ تدريجيا وأتوازن مع كتابة القصة القصيرة التى كانت تنسجم مع حالة التشظى، وقد غرقت فى مستنقعها طوال سنوات عشر حتى قرب نهايات السبعينيات.

لم أخرج من هذه الحالة إلا مع انتفاضة الشعب فى ١٨، ١٩ يناير ١٩٧٧ الذى أعلن بكل فثاته رفضه سياسة الاستلاب، وأكد بثقة وضراوة أنه لن يسمح تحت ستار نصر أكتوبر - وهو صانه - أن يؤمر بقطع وأن يحرم فىضى، وأن يداس فيشكر أو يتحمل.

عندئذ عدت إلى الرواية، فكتبت (السقف) فى مواجهة القهر والحصار والضغط، وبعدها (الناب الأزرق) لكشف الاستغلال واستنزاف إمكانات الشعب، وعن حرب أكتوبر كتبت (موسم العنف الجميل) التى لم تكن بالتحديد تصويرا لها بقدر ما كانت محاولة لاستعادة آلياتها وروحها، وإندفاع وجدية وإخلاص رجالها وتقدير واستلهاهما لاعتمادهم الأصيل فيها على النفس فى مواجهة قوى أكبر، ولم يكن الاعتماد فيها على السلاح وحده بل على العلم وروح الثورة المتفجرة فى كيان الجنود ضد الظلم بشتى صوره.

أعقب ذلك صدور رواية (عشق الأخرس) التى حاولت فيها مساعدة الأخرس، وقد خلق ناطقا فى الرواية وفى الحقيقة، لكنه فقد نطقه خلال مسيرته لاستفاد روح أمته، وهو وإن فقد حرية الكلام وأدواته فلم يفقد الحس ولا البصيرة وهو يواصل بالحب والوعى فضح المفسدين الذين امتلأت بهم الجحور بعد حرب أكتوبر.

وجاءت (شفيقة وسرها البائع) لتصور ما أصاب القرية المصرية من جراء سياسة الانفتاح الذى هدهدا فى الصميم شوء ملامحها بآلياته النفعية البشعة وخلع عنها أردية القيم وألبسها الأقنعة ذات البريق الزائف.

عادت القصة القصيرة تطلب حقها فى التعبير، وقد شهد النصف الثانى من الثمانينيات اهتماما بالقصة لم تحظ به الرواية، لكنى لم أستطع البعد عن الرواية بوصفها الوسيلة الأدبية المثلى لاستيعاب العالم والنفاد فيه، ومحاولة استنطاق ما ورائياته والتحاو مع غير الظاهر للعيان. فالواقع المرئى يعرفه الناس ويشهدونه ويعيشونه كل يوم، لكننا بحاجة إلى الأسرار التى تحكم تناقضاته وتتخلل أحداثها سعيًا إلى اكتشاف النسق الذى ينتظم مفرداته.

فى أوائل التسعينيات أصدرت روايتين هما (عصر وإرا) وتتناول سلوك بعض قيادات الدولة التى شجعت من استغلال مناصبها وانتقلت لاستثمار ما انتهبت من المال العام للعمل فى مشروعات خاصة اسمت بأقصى قدر من القذارة والضعف، وأثر ذلك بشدة على مسيرة الأبرياء الذين يسعون للحياة بشرف، أعقبها رواية (بذور الذراية) لتعزف تقريبا على اللحن نفسه وتضرب الوتر ذاته، ثم جاءت مؤخرا (روح مجبات) التى تناولت فكرة (السقف) نفسها وهى القهر والتسلط.

أما عن التقنية التى حازت ثقتى واطمأنت إليها ذاقتنى الإبداعية، فلم يحدث أن شعرت برغبتي فى الاستقرار على تقنية بعينها؛ إذ لكل موضوع شكله وتقنياته، بل إن لكل موضوع ظروفه النفسية والفكرية

والثقافية المصاحبة، والحق أنى لا أشعر بالانزعاج من ذلك الوضع - لأنى بالقطع لست مسؤولاً عنه - فبعد طول محاوراة مع الموضوع الذى يكون قد أُلح على فأشعر فى بسط أطرافه والنفاذ فيه وتعرف قواه المختلفة وتوجهاتها وطبيعة الشخصيات الحاملة له وأبعاد الصراع بينها.. إبان تلك الفترة يتكشف الأسلوب الفنى اللائق بها من وجهة نظرى.

كتبت (أشجان) عام ١٩٦٨ بطريقة تعدد «الأصوات» أو تعدد الرواة مثل (ميرامار) و (الرجل الذى فقد ظله)، أما (السقف) و (الناب الأزرق) فاختارتا شكلاً من أشكال اللامعقول الرمضى، إذا جاز هذا المصطلح، أما (عشق الأخرس) و (شفيفة) فقد اتخذتا أسلوب الواقعية الرومانسية وهذا - فى ظنى - شأن الموضوع وذنبه.

وجاءت (عصر واولا) و(بذور الغواية) فى إطار واقعية نقدية بها مسحة من اللامعقول، وأخيراً (روح محبات) التى حلقت فى عالم السانتازيا وهى من التقنيات التى تقترب من روح الفن وروحي.

أُتلب الظن أنى سأظل على حالى فى الانتقال دوماً بين أغصان الأساليب، ومن غير الموثوق به إمكان استقرارى على أسلوب فنى محدد، أما المؤكد فهو غرامى باللغة العربية وجمالياتها، وسعادتى وراحتى فى استنطاقها وتفجير طاقاتها الإبداعية. وإذا كان ثمة جمال فى أعمالى، فاللغة لها فيه نصيب كبير، وهذا يحدث فى الوقت ذاته الذى ألحظ فيه تراجع الاهتمام بها لدى العديد من الروائيين وكتاب القصة.

إن المحاولات الدائمة لاكتشاف المزيد من جماليات اللغة وقدرتها على التصوير والتجسيد والتحليق وبناء عوالم وشرنقات تلف القارئ والواقع وتستهدف بلوغ أعماق روحه الشاعرة، لهو - فى زعمى - أحد المنجزات الأساسية للأدب العربى المعاصر إضافة لدوره فى اكتشاف الواقع والإنسان.

لقد وقعت الرواية فى نفسى موقعا حسنا، ووجدت فيها متنفسا عبقريا لمعظم ما يخالج نفسى من آمال وأحلام تعبيرية، إنها الصورة المثلى لمعانقة أفكارى وهى سبيلى الحميم للتواصل مع الواقع، وخلالها تتاح الفرصة لكل أشكال وتقنيات البوح ولا نهاية لما تأمله من طموح.

لقد ارتبطت بها ارتباطا عضويا وحياتيا حتى إنى لأنظر إلى أغلب الأمور يعينها، وكثيرا ما أفكر دائما فيما يمكن أن يلى حاجاتها.

ويعد:

فليس من قبيل المبالغة أن أقول إن الرواية العربية - لو منحناها الكثير من ذواتنا وثقافتنا وإمكاناتنا، بالتشجيع والتجديد والنقد والمزيد من التجريب - لقدرة على أن تسهم بقوة فى إعادة تشكيل وجدان وفكر الإنسان العربى.

إن الرواية يجب أن تتقدم منظومة الفنون والآداب، بل العلوم أيضا فى مسيرة التنمية والتطوير وتحقيق نقلة حضارية تسمح بخلق قيود المواطن العربى وإطلاق طاقاته الخلاقة وحياته فى إطار متوازن ومنسجم من القيم النفعية والجمالية والإنسانية.

لقد اكتشفتى الحب وقدمنى إلى عالم الأدب الساحر، وجاءت الرواية لتعيد اكتشافى وتقدمنى إلى الحياة والأحياء، وهى قادرة على أن تعيدنى دائما إلى عالم الحب الذى لاغنى للبشر عنه.

الدلالة القصصية للغة

فؤاد التكرلي

هذه المداخلة تقع على حافة النقد الأدبي؛ فهي ليست بحثًا نقديًا متكامل الجوانب، ولا محض تأملات ذاتية في الأدب؛ بل هي بين الاثنين، أفكار نقدية شبه منهجية. انبعثت في الأساس من تجربتي الشخصية في الكتابة القصصية، هذه التجربة التي امتدت على مدى خمسين عامًا وتراوحت بين صعيدى الأقصوصة والرواية.

وكما تعلمون، فلقد بدأ توغل الأدب القصصى الغربى في ساحة الثقافة العربية منذ أوائل القرن العشرين، وازداد اتساعًا في العقدين الثالث والرابع منه، مع تمكن هذا الفن من نفوس القراء والأدباء على حد سواء في العقود التي أعقبت الحرب العالمية الثانية، انتشرت ممارسته بين الأدباء العرب، واتسع إقبال القراء عليه، بحيث صار الفن القصصى - الغربى في الأصل عن تراثنا - فنًا أدبيًا معترفًا به بين فنون الأدب العربى الأخرى.

ثم ازدادت مكانته ارتفاعًا بعد أن توجَّ أحد كتَّاب القصة العرب بجائزة نوبل لسنة ١٩٨٨. إن منح الأستاذ نجيب محفوظ هذه الجائزة العالمية الرفيعة عن مجموع أعماله الروائية هو - عدا كونه اعترافًا عالميًا بمكانة هذا الأدب العملاق ومكانة الأدب القصصى العربى - تخميلٌ لكل الكتاب العرب مسؤولية الاستمرار في تطوير هذا الفن وتزويده بدماء جديدة.

وفى الواقع، لم يواجه الأدباء في العالم العربى هذا الفن الوافد دون قلق وشكوك وتبريرات ومحاولات للعودة به إلى التراث؛ وكانت تلك أحوالا طبيعية ترافق، غالبًا، عملية سلوك طرق جديدة في الفن والأدب.

إضافة إلى ذلك، كانت هنالك مشاكل تقنية تزداد مع مرور الوقت وتقف فوقها جميعاً مشكلة كبرى هي مشكلة الهوية العربية، أو بتعبير آخر كيف يمكننا، نحن الكتاب العرب، أن نؤسس لفن قصصى ذى مستوى رفيع عالمياً ويحمل فى الوقت نفسه، وبشكل من الأشكال، سماتنا الخاصة وهويتنا العربية؟

لقد تأكد لنا، عبر السنين، أن هذا التساؤل لم يكن ترفاً، بل هو عصب الفن وأساسه؛ ذلك أن ممارسة الكتابة لا تعنى شيئاً بالضرورة؛ فقد تكون عملاً عشوائياً. وقد تستمر، بعشوائيتها هذه، طوال العمر؛ حتى يتدخل عنصر آخر فى الأمر، فيحيل هذه الممارسة إلى فعل منظم ذى هدف فنى معلوم.. ذلك هو النضج الفنى. إن الحديث عن النضج الفنى، طويل ومعقد بعض الشيء، وقد يؤدى بنا إلى الدخول فى تشعبات الفن القصصى وطرقه وأسمه السليمة، وغير ذلك مما قد يطول شرحه وما قد أكون غير قادر عليه فى الواقع. ما يهمنى هو أن أعرض بعض الأفكار فيما يخص مشكلة واحدة من مشاكل الفن القصصى، وهى التى وجدتها ذات خطر وأغنى بها مشكلة اللغة.. مشكلة البحث عن اللغة العربية التى هى لغة الفن القصصى؛ ولا أقصد اللغة التى تصلح للفن القصصى أو التى تلائمها أو تنسجم معه. كلا، بودى أن أتحدث الآن عن لغة الفن القصصى ثم بعد ذلك عن الدلالة القصصية لهذه اللغة.

هنالك، فى اعتقادى، مرحلتان فى عمر الكاتب القصصى فيما يخص علاقته باللغة؛ الأولى حين يحس إحساساً مركباً، خلال ممارسة الكتابة، بأن اللغة تضيقه والثانية حين يدرك - بعد النضج - أن اللغة صارت معه ولكنه ضائع لأسباب أخرى.

فى المرحلة الأولى يجد الكاتب أن وسيلته اللغوية التى ورثها ونشأ عليها، تزوغ به عن الطريق الموصل إلى هدفه الفنى. إنها لغة لم تشكّل ولم تصقل كما يجب. إذ لم يفكر الأسلاف باستعمالها على هذا المستوى لتحقيق غاية فنية لم تكن معروفة آنذاك؛ فهى، والحالة هذه، متاحة من رمال متحركة، تسيطر عليها قوى مجهولة توجه قلم الكاتب أغلب الأحيان وتقوده كما نشاء هى لا كما يريد. وخلال هذه الفترة من الضياع والمباعدة والشكوك التى قد تطول قبل بلوغ النضج، يتبين فيها الكاتب أن نوعية الكتابات التراثية لا تعينه كثيراً؛ حتى الأعمال التى يشتم منها رائحة الفن القصصى لانفيده على المستوى اللغوى المطلوب، فليس واقعياً فى الوقت الحاضر أن نتبنى لغة التراث الموجودة فى كتب الأخبار أو فى الخطب والرسائل أو تلك الموجودة فى المقامات، و(لكلية ودمنة) و(ألف ليلة وليلة)؛ إذ إن كل هذه اللغات خاصة بزمنها أولاً، وهى ثانياً ذات دلالة قصصية ضعيفة إن لم نقل منعدمة.

إن البحث عن لغة الفن القصصى حين لا يسمعنا التراث، لابد، منطقياً، أن يكون فى معرفة ماهية هذا الفن أولاً، وما أهدافه وقابلياته الممكنة ثانياً.

والآن. ما الفن القصصى؟ وما أهدافه؟ وبأية طريقة يحققها؟

لقد عرفه البعض بأنه فن لغوى؛ وفى ظنى أنهم مخطئون، فهذا الفهم سيجعلنا نواجه بعض العقبات وننتهى بعندئذ إلى باب مغلق أو شبه مغلق؛ ذلك أن من تبعات هذا التعريف أن تتراجع مهمة الإيصال إلى الدرجة الثانية أو الثالثة، لتصبح اللغة هى الأساس والهيكول والهدف. وتتراجع أهمية الإيصال، ومن بعدها

المتلقى، تتضح اللغة تضخماً مرضياً وباستمرار، وتأخذ بانتلاخ ذاتها لتوليد لغة أخرى، تقوم هذه أيضاً بعملية ابتلاع وتوليد ثانية وهلم جرا.

إن الأخذ بهذا المفهوم الخاطي يصير من الأدب القصصى، كما هو لدى البعض، هياكل لغوية فارغة، ذات مدخل ومخرج أفمواتية؛ فليس هنالك بداية لى شى ولا يمكن بالطبع أن نتظر نهاية ما.

إذن، فالن القصصى ليس فناً لغوياً بهذا المفهوم مثلما النحت ليس فناً رخامياً؛ ذلك أن الفنون، كما نعلم، تستخدم موادها الخام من أجل صياغتها بهدف الوصول إلى غاية جمالية أسمى، موجهة بالأساس إلى ذهن المتلقى ودخيلته وذوقه. لهذا، أجد من الأصح في تعريف الفن القصصى، أن نقول بأنه فن يتخذ من اللغة وسيلة للإيصال والتأثير، بهدف بناء عالم متحرك في مخيلة القارئ، مستغلاً، لتحقيق هذا الهدف، ديمومة القارئ النفسية من أجل إمتاعه وإغناء حياته.

إن مثل هذا المفهوم للفن القصصى يمنح الكاتب حرية باتجاه معين ويضع له الحدود التي تحتفظ له جهوده من الضياع ويفتح أمامه، في الوقت نفسه، طرق التجديد المشروعة.

واسترسال مع هذه المنطقتان. يمكننا أن نأخذ من الأقصوصة مثلاً أساسياً ومهماً للفن القصصى عموماً ونطبق عليه ما أسلفنا من مفاهيم. إن كاتب الأقاصيص يجد نفسه. بالضرورة، يعمل ضمن حيز محدود، تحسب عليه فيه، لا الجمل أو الفقرات فحسب، بل الكلمات المفردة أحياناً. فإذا ما ركزنا على لغة هذا الفن وأكثرها تحقيقاً لغائته باعتبارها وسيلة للتأثير، لوجدنا بأن ليس من الممكن تقديم نموذج أو طريقة خاصة في الكتابة؛ فهذا أمر تعليمي وهو يجانب روح أى تنظير جدى.

من جهة أخرى، بمقدورنا أن نصف هذه اللغة ونحيطها بدائرة ونشير إليها بإشارات يفهمها من عانى في البحث عنها.

يبدأ الخلق القصصى منذ الجملة الأولى، إن لم نقل منذ الكلمة الأولى، في الأقصوصة. فالجمال ضيق كما قلنا ولا يمكن إضاعة الوقت في استرسال غير مجدٍ أو في تلاعب لغوى. وعلى هذا، فالبدء تسعى بالتوجه البسيط والمباشر لإحداث أثر في مخيلة القارئ أو لما يشبه الصورة. وفي ظنى، أن لغة مثل هذه يتوجب أن تكون لغة شافهة مصفاة، يجرى ما أمكن إضمار معناها النفعى من أجل إيراد دلالة فيها ضمن التركيب القصصى. إنها لغة مصهورة لتحقيق هدف محدد؛ وهى إذ تلتزم غاية البساطة والانمحاء أمام بصر القارئ، فذلك من أجل أن تتسلل برفق إلى دخيلة نفسه ومخيلته دون عائق من لفظة غريبة أو صياغة معقدة.

إن النجاح في إحداث هذا الأثر هو بحد ذاته عملية سحرية فذة، تُستخدم لتحقيقها قابليات الإنسان الرائعة للتخيل والتكرير وتمثل الإشارات وانفتاح الذات الزمنى؛ فمن علامات ملتوية على الورق تشاد أعجوبة خلق فنية تتجاوز هذه العلامات بمراحل.

وبمقدار العناية التي عملنا بها على خدش ذاكرة المتلقى بتأثير معين، يقتضى منا أمر الاحتفاظ بريحم هذا التأثير واستمراره عناية أكبر؛ فالصورة الأولى الناتجة عن التأثير الأول، إذ تتبعها صورة أخرى وثالثة ورابعة، يمكن أن تسمح بتكوين سلسلة من التأثيرات المصورة، تتحرك تلقائياً بإرادة القاص في نفس القارئ.

إن القارئ/ الملتقى، والحالة هذه، يمر بتجربة إحصار من نوع خاص وفريد جداً، وهو يشاهد ويعيش من الداخل، في الآن نفسه، أجواء الأقصوصة وبواطن الشخصيات.

ولا نغالي إن افترضنا بأن هذه العملية ذات الأبعاد الفنية، لا تنتهي بانتهاة الأقصوصة، فالقارئ الذى مر بعملية الخلق هذه بوصفه طرفاً ثانياً، لابد أن يتبقى فى نفسه منها - ولأمد طويل ربما. معنى ما أو نغم مبهم أو ذكرى.

ومن الواضح أن هذه النتيجة قد ارتبطت مباشرة باللغة والطريقة التى استعملت فيها، فاللغة التى أشرت إلى بعض مواصفاتها تسمى هنا بانتظام لإحداث تأثير معين فى نفس القارئ، فهى لغة ذات قصد فنى وهى بالتالى لغة ذات دلالة قصصية. وعليه، فإن الدلالة القصصية هى، ببساطة، الاستعمال الفنى الهادف للغة بحيث تنسى هذه اللغة عموماً وتبرز منها المؤثرات لتعمل عملها.

تبقى هذه المفاهيم الفنية المتعلقة بالأقصوصة ذات قيمة ومفعول حين نعالج معنى الدلالة القصصية للغة فى العمل الروائى.

من المعروف، أن الاختلاف بين الأقصوصة والرواية لا يقتصر على عدد الصفحات وعلى سعة مساحة الأحداث التى تتناولها الرواية وكثرة الشخصيات والعقد فحسب، بل يحسم الفرق بينهما ذلك التطور فى العمق الذى ينتاب شخصيات الرواية عبر مسيرتها الحياتية على المستوى الفكرى والنفسى والعاطفى.

وإذ تكون الرواية بميزة الخلو من التعقيد، فإن اللغة القصصية لا تستطيع أن تكتفى بالتأثيرات الصورية المتتابعة التى تلازم الأقصوصة. ذلك أن هذه العملية، كما بينا، تحتاج إلى جهد من القارئ يستحسن ألا يطول بحيث يتبعه ويولد لديه رد فعل عكسى.

لهذا، يقتضى علينا استكمال البناء الهيكلى للرواية وإدخال عناصر أخرى تنسجم مع هذه المؤثرات وتقوِّمها وتفيد منها.

ومع أن الدلالة القصصية للغة تبقى هى نفسها كما رأينا فى كتابة الأقصوصة باعتبار أن الرواية، أساساً، هى أيضاً تشييد بناء فى نفس القارئ، إلا أن ضخامة هذا البناء وامتداده الزمنى يوجب توزيع المؤثرات الصورية لتصير ركائزاً للهيكل العام، تنغرس نظرياً فى نفس الملتقى بوصفها مستوى أول، ثم يجرى ملء الفراغات فيما بينها بخامات حيوية لها صلة بالجو القصصى وشخصيات الرواية. وبالنسبة إلى الخامات الحيوية هنالك على سبيل المثال الأفكار وأشباه الأفكار والتأملات والانطباعات والانفعالات ومجرى الشعور واللاشعور والحوار وغير ذلك. إن هذه العناصر تساعد بتفاعلها مع المؤثرات الصورية على تحريك مسار الرواية باتجاه معين، تخضع فيه الدلالة القصصية اللغوية لهدف الكاتب الأساسى والعام؛ فبالرغم من التباعد الظاهرى لهذه الخامات عن المؤثرات الصورية إلا أنها، فى الحقيقة، تسير بمحاذاتها وتحفظ لهذه المؤثرات حرارتها وحيويتها.

بعد ذلك، ومن نتيجة اشتغال الخامات مع المؤثرات واندماجها معها يتكون، بالضرورة، مجرى روائى عميق يتقدم فى تحرك محسوب ليضع الحدود النهائية للرواية.

إن تأسيس هذا الجرى فى نفس القارئ والحفاظ على دوام الشعور به حتى النهاية، يعنى، بالدرجة الأولى، أن الدلالة القصصية للغة فى الرواية قامت بدورها.

دون مناقشة التقنية الروائية المطبقة، يمكننا أن نعتبر هذه الحزمة أو الجرى للغة ذا المستويات المتعددة، معبراً عن عالم الشخصية الروائية؛ وهو، بهذه النظرة، عالم لغوى متشخص يملك أن يتحرك بميزان نحو هدف فنى، ويبنى، فى الوقت نفسه، هيكل الرواية العام؛ بمفرده أو بمشاركة من عوالم شخصية أخرى؛ وإذ تتلاقى هذه العوالم اللغوية المتشخصة وتتقاطع وتتقدم عبر الزمان لتضع اللمسات الأخيرة للبناء الروائى، يكون للدلالة القصصية اليد العليا فى نجاح عملية الخلق اللغوية.

إن كل هذه المحاولات اللغوية تسمى إلى إدماج القارئ فنياً فى جو الرواية ووضعه وسط عالمها وبنجوار شخصياتها؛ غير أن مسافة ما تبقى فاصلة بين الإثنين؛ ذلك أن هذه المحاولات هى وسائل فقط من أجل إتمام لقاء حميمى بين وجودين مختلفي الطبيعة خلال زمن معين.. وجود القارئ المادى الصلب من جهة، ووجود الشخصية الروائية الأثيرى المحاط بالشبهات من جهة أخرى. وبسبب هذا التناقض الذى لا مناص منه، يصبح نجاح الإنجاز الروائى عملاً خطيراً وجاداً على أكثر من مستوى.

إن الساحة الروائية أوسع من أن تحدها حدود، وأكثر غموضاً من أن تستجلي بالكامل خلال جيل واحد. ولقد وجدت أن «المعرفة الروائية» قضية تسورها الشكوك من كل جانب؛ ويخيل إلى، من جانبى، أنك لم تعلمنوا تماماً لكل ما كنت أحدثكم به منذ بعض الوقت؛ ويقدر ما تبدل هذه الأمور طبيعية، بقدر ما تصير باعثة على زيادة البحث وزيادة الحماس؛ فالمعرفة الروائية إشاعة غير مغرضة؛ إنها موجودة ولكن بخفاء. ذلك أنها ليست من العلم فى شيء، بل هى فن من الفنون؛ والفن، عادة، يخفى أسراراً قدر المستطاع؛ غير أن كل هذه الإشكالات لن تخفف من سعي البحث عن هذه المعرفة الروائية، وعن محاولة الإمساك بمقالييد الفن الروائى.

وفى الحقيقة، أردت شخصياً وأنا أتكلم هكذا عن غموض ما يفترض ألا يكون غامضاً، أن أتوصل إلى شرح مرحلة أخرى من مراحل الدلالة القصصية تتصف بأنها غامضة بامتياز. إنها مرحلة انصهار اللغة بصورة تامة من أجل إعادة تشكيلها بمستوى دلالى خاص ذى اتجاه واحد، ينبع من ذات شخصية معينة ويعبر عنها؛ غير أن طريقة التعبير هنا، فى هذا المستوى الذى يقلت من التعمين الدقيق، ليست هى الطريقة السردية المألوفة. إن اللغة، المتشكلة بلباس خاص، تبت خطاب إنسان متشخص؛ خطاب يفيض من ذاته ويدل عليها دلالة أكيدة ولكننا زئبقية، إنها لغة تعج بموسيقى هذه الذات وبمنحنيات الأفكار عندها وانطلاقاتها وتناقضاتها، وتتردد فيها التأملات وأصداء الأفعال المجنونة، وتضم، على الدوام، عواطف القلب والرغبات المكبوتة والتحديات وأفعال الانسجام؛ إنها خطاب وليست أسلوباً.

وبسبب الخفاء المقصود لدلالة اللغة القصصية، يساء فهم مثل هذه الأعمال الروائية؛ ذلك أن ما يظهر على السطح لا يدل على الأعماق فى الحال؛ ويتوجب على القارئ هنا أن يقرأ النص قراءتين، أو بالأصح أن يتجاوز «واجهته» ليغوص باحثاً عن إشارات وآثار ذلك الإنسان المختبئ خلف الدلالات.

إن الاكتفاء باللغة السردية المعروضة، في مثل هذا النمط من الروايات، لا يتفجع في الوصول إلى حقيقة العمل الروائي ومعناه النهائي؛ لسبب بسيط واحد هو أن هذه الحقيقة وذاك المعنى يستقران، لا في اللغة، بل في دلالاتها القصصية؛ فالدلالة القصصية للغة تكون جزءاً من الشكل الفني للرواية.

إن الاجتهادات والتخريجات النظرية فيما يخص مناهج النقد الروائي وتطبيقاته في العالم، لا يمكن أن تنتهي أو تقف عند حد؛ ولقد اطلعنا على أعمال روائية ذات منحى غريب لا يمت بصلة واضحة إلى هذا الفن، أنجزها مؤلفوها وهم يطبقون، في اعتقادهم، نظريات حديثة في أسس الرواية. ولا يمكن بالطبع أن نلومهم أو ننقص من قيمة محاولاتهم ماداموا مخلصين؛ فلكل مجرب نصيب من الصحة والخطأ. إلا أن الأمر المرفوض على المستوى النظري والتطبيقي هو التراخي العيى وراء الجديد بكل ثمن ولو على حساب احترام قواعد الفن؛ ففي اعتقادي، أن المجددين الأصلاء للفن الروائي هم المجددون ضمن حدوده والمطورون لهذه الحدود، بحيث تستوعب وتسجم مع الأفكار المعاصرة وتسمح - في الوقت نفسه - للأشكال بأن تتكون بصورة جديدة خصبة.

إن هذا الموقف لا يمثل اتباعاً أعمى للتقاليد القديمة، بل هو احترام مبنى على الفهم لطبيعة الفن الروائي ولقوانينه التي أسستها ورسختها شوامخ الأعمال الروائية على مدى القرون الماضية.

وبالفهم العميق للقوانين الفنية ثم احترامها عند التطبيق واحترام الأعمال الروائية الأصيلة ومؤلفيها، يمكننا أن نجد وأن نعثر على صور أنفسنا المعاصرة في فن قصصى يحمل هويتنا الحقيقية.



الحلم والكابوس: الرواية والتشظى!

فوزية رشيد

[١]

في لحظات القلق القصوى من مخاوف توجيه ضربة عسكرية للعراق وتقديم المنطقة كلها على مذبح التقسيم والتشردم والشتات، وفي إطار الكوابيس المرهقة حول المستقبل العربي، جاء سؤال الكتابة الإبداعية والكتابة الروائية على وجه التحديد مرة أخرى ليطلّ بقلقه الخاص حاملاً كل رأياته المؤرقة في محاور كثيرة تفجرت أثناء مؤتمر الرواية العربية الأول.

بين الرواية والضربة العسكرية تضاعل القلق الفني وتعلق القلق السياسي، وسافر القلق بين عالمين لتختصر مسافة التلاقي بين زمن الإبداع وزمن السياسة، وليصل إلى سؤال الجدوى من الكتابة الذى يحمل تشظيه الخاص لدى كل المبدعين فى مشهد التشظى العربى العام والانكسارات الكبرى المتلاحقة. ليس الأمر لعباً بالكلمات، وإنما حين يخرج المبدع من عباءة السياسة إلى فضاء الكتابة فهذا يعنى أنه خروج فقط من الضيق إلى الانساع؛ حيث الكتابة ترحل فى كل الأسئلة بما فيها السؤال السياسى، ولكن من رؤية الفنّى أو الإبداعى وليس من ضيق السياسى.. إنه الفن يفجر كل الشظايا ويلتحم بالتفاصيل اليومية دون أن يضيع فيها، ودون أن يدعى أنه يشير بإجابات جاهزة لكنه يختصر كل عوالم القمع فى أيقونة مضادة هى الرواية. وإذا كان المنفى هو قدر الكتابة والكاتب؛ لأن الكتابة فى حد ذاتها غربة والمبدع غريب حتى حين يكون داخل وطنه، فهنا يأخذ الجرح أبعاداً أخرى بالرحيل، والإضافات تحتل أشكالاً لا نهائية من الالتحام بالحياة دون أن يكون بينها مايشى بالفرح المجانى، لأنه لا يوجد فرح ينبع من انتصارات شخصية صغيرة-فى ظل هزائم الأوطان الكبيرة،

بل فرح مضمخ بالدم حتى لو جاء من فعل الكتابة ولذة الفعل الفني بعد الانتهاء منه... لاحظتها لا يعود للمسميات معانيها المعتادة، وإنما يتحوّل كل شيء إلى وجه الوطن، والوطن لم يعد رقعة المكان الضيق الذي ولدت فيه، وإنما ذلك الفضاء الفسيح من امتدادات الجغرافيا والتراث والتاريخ والتكوين النفسى والثقافى لكل العرب، يصبح الوطن بمعناه الحقيقي ممتداً من أقصى المشرق (الخليج) إلى أقصى المغرب (المغرب العربى)، وتصبح البحرين بالنسبة إلى هى العين المفتوحة على أوجاع وأحلام هذا الانتماء الواسع دون لافتات إيديولوجية أو سياسية، إنما شعور قومى مثل حركة الدم وصعود الشهيق والزفير، تتضاءل المسافات والمساحات فيه وإذا بنا مسكونين بكل الخراب التي بدأت عناوينها فى وطن المولد وكبرت فى وطن الانتماء، وشملت عذابات الجروح المفتوحة والتنزيف المستمر فى العراق والجزائر وليبيا والسودان وفلسطين والصومال ولبنان، وراهنّت بشئ من المكابرة على مصر وسوريا كآخر القلاع العربية التي يراد اقتلاعها من دمائنا. تتلاقى معاً العيون فى ثورات خاطفة أو منكسرة أو يائسة على مقاعد المقاهى والمؤتمرات والمطاعم، حين يجتمع المثقفون العرب حاملين نبض قلوبهم بديقاتها المرتبكة، وتتحاشى العيون لحظتها قبلة موقوفة من الضجر والسأم المزمّن من رياح السياسة مراهنين على الكتابة والرواية بالذات. وحين ترتبك بوصلة المثقفين فى عاصمة العرب الثقافية يترتّب كل شيء، وحين تشير بوصلة الوعي إلى الاتجاه الصحيح ينبثق بصيص النور مرة أخرى فى القلب الصغير المحرق بين الجهات والامتدادات العربية كلها، لتطلّ إشارة خاصة أن للكتابة جدوى وأنها الخلاص وبطل السؤال الموقر: لماذا انشغلت كل هذا الوقت فى خريف الغضب المسموم، ولماذا أخذت الكتابة شكل الصحافة ووجهها أكثر (رغم اضطرارى لها) ورغم أنها لا تتيح إلا الأسئلة البديهية الأولى، فيما العمق يغيب ولا يحتمله إلا العمل الإبداعي والعمل الروائى على وجه التحديد؟

وفى زمن تساقط الأقنعة كلها ينبت ريش آخر لمراوغة الأقنعة ذاتها حتى لو جاءت بأشكال تنكزية أخرى؛ فالضبابية والعممة تزداد بالنسبة إلى الزمن العربى، وسؤال القلق الوجودى والسياسى والإبداعى يدخل فى مشهد البائسوما العريضة من متتاليات القمع والسجن والمنفى والقهر الدائب والانكسارات الداخلية والقادمة من انكسارات الأوطان المعزقة... معاً تتسع التفاصيل وقد تتألق بشماتة وهى تأخذ أبعاداً كرنفالية عصرية لكنها موهمة ولا جدّة فيها، يصبح السجن فى الداخل والمنفى يتسع ليشمل كل الأمكنة بما فيها وطن المولد، وتبدأ لعبة أخرى تمارس سطوتها على العقل هى لعبة الزمن العربى، هذا الزمن الدائرى الذى يعود إلى نقطة البدء دائماً ولو بعد حين.

تتغير الديكورات السياسية والاجتماعية والنفسية، ولا يتغير جوهر الصراع فيها بين القامع والمقموع، بل لا يتعد كثيراً عن أسئلة القرون الماضية التى مازلنا نطرحها كأنها أسئلة هذا العصر وبنت اليوم الذى نعيشه... كان هذا ما خلصت إليه فى روايتى (تحوّلات الفارس الغربى).

جاء المؤتمر الأول للرواية العربية يبحث عن الخصوصية فيما الزمن السبائلى أضاع كل خصوصيته وهو يبحث عن السلام فى خيمة الحرب الصهيونية، وفيما أيضاً يتمزق الأدب العربى بين الميل إلى العالمية والانجذاب نحو الخصوصية، بين النظريات الغربية فى السرد والتراث العربى المليء بالإمكانات المفتوحة لسرد مغاير وخاص، كان الوجود العربى يتمزق بحثاً عن وجوده ويتخلف كثيراً عن أسئلة الثقافة العربية التى لا يتم الإصغاء إليها جيداً وأسئلة الكتابة رغم علاقتها المتناقضة بالحدادة الغربية وبانفراد العربى، فيما يحدث كل ذلك على آخر الجهات الباقية وهى الجهة الثقافية كما يقول (منيف) فإن الزمن السياسى العربى يكتنف آخر

أشكال تمرقه بين متطلبات الشرعية الدولية الزائفة والمصابة بالشيزوفرنيا، ومتطلبات المصلحة العربية وطموح البشر الطميين في الشعوب العربية. ويتأرجح القدر الشخصي بين فعل الكتابة الأدبية وجدواها وفعل الأحداث والوقائع السياسية الساخنة المتلاحقة في كل الجسد العربي جغرافيا، ليظل تقسيم هذا الجسد من سماء من نطلب السلام معهم بدءاً بضرب العراق عسكرياً وتمزيق البقية فيما بعد، وصولاً إلى هدف إمراض الشعوب العربية بجحافل الجرائم والكيماويات التي يراد تفجيرها في المنطقة، ولم يتحصن ضدها إلا الشعب الإسرائيلي، ثم يأتي البيان البليغ في ختام الحفل الدموي على أن الكارثة البيئية حدثت بفعل مخزون العراق الذي تمّ ضربه!

لقد أكمل العمر الإسرائيلي دورته الأولى ببلوغ حلم هرتزل المائة عام، ولم يعد في الوقت متسع إلا بإيصال الحلم إلى نهاية مسافاته وتحقيق الوعد النوراني بالسيطرة على الجسد العربي المنتهك من النيل إلى الفرات..

وأمام هذا المشهد الخارجي للقمع المبحر في الداخل يقف المشهد الآخر وقد أكمل كل ديكورات العرض الساخن: فكل الأنظمة سواء... ذات القبلية وذات العشائرية حتى لو تزينت بألبسة مختلفة، ومشروع قتل الفكر العربي يسير وثيقاً لبلبلنا نحو حقتنا معاً فيما يضاف إلى الديكور المتغير جدول الديكورات الثابتة، من بلاء الفقر والتبعية والجهل والأمية بوجهيها التعليمي والثقافي، لنرى فعل كل ذلك متجسداً في وسائل الاتصال والتكنولوجيا الحديثة التي يتم استخدامها هي الأخرى لمزيد من الإفقار الإعلامي والإفقار الثقافي المتعمد.

بين هذا وذاك يزداد عدد الشعراء والروائيين، بل يتحول عدد من الشعراء والنقاد إلى روائيين مضافين إلى القائمة، ويصبح زمن الكتابة الخاص مختلطاً بزمن السياسة المشتطي وزمن النظام العالمي الجديد، حيث العولة وجه آخر للهيمنة، وتشابك الاختراقات؛ تلك القادمة من الداخل (التطرف والانغلاق الفكري)، والأخرى القادمة من الخارج (الانفتاح الفكري)، ليصبح الزمن زمناً روائياً عن جدارة، ولتصبح الثقافة الرواية هي الفعل المضاد القادر على استيعاب كل الشحنات والانقسامات وألوان القمع وفعل التشردم العربي القديم والجديد، وليظل سؤال المستقبل العربي ومستقبل الثقافة العربية ملحاحاً، ولكنه منكشم في قلق الروائيين وذواتهم وهم يلهثون خلف الوقائع والأحداث، سواء تلك المختمة منذ الأزل أو تلك التي في طور الاختمار لتعيد الأسئلة دورتها ودورائها، فلا يقين بشئ وإنما هو الشكّ القاتل يهيمن على وجه الوطن الكبير ويرتحل منه إليه... هذا الوطن الشائك والممزق بين مناخات الأزمان كلها حتى البائدة منها تخيم على ارتخالاته نحو المستقبل أوجاع لا أول لها ولا آخر، تلك الأوجاع والانكسارات تعيد صياغة نفسها مرات ومرات، ولا تجد بديلاً في كل مرة إلا في العيون المحذقة للثقافة وللحكمة وللإبداع والرواية بالذات التي باتت تمتلك أوسع العيون وكل الوسائل، وهي تحقّق في الفتاوى الفقهية مرة والسياسية مرة والانكسارات مرات ومرات..

[٣]

ولكوني امرأة وكاتبة من الخليج، من البحرين تحديداً (رغم خصوصيتها الاجتماعية والثقافية والسياسية عن بقية دول الخليج)، فإن العيون المحذقة ترى كيف تمّ تحويل وجع وعذاباته أناسه الطميين حتى منتصف هذا القرن إلى ما سمي بتشوهات الحقبة النفطية، وها هي الثروة الروحية تتحول إلى خواء، والثروة المادية إلى أصابع تدمير، والحقبة إلى عمارات وبنوك واستهلاك ومخبرين. ورغم كل «البرستيج» الظاهر للعيان فإن تحتها يقيم غول لا يشبه إلا نفسه.. غول يأكل الفكر المستتير ويقضم أصابع أطفال يمسون بزهره وحلوى وكتاب. يأتي

التحديق ليرتدّ ضدّ صاحبه (الذى هو أنا هنا)، حين تنزّع أدوار الكتابة والسياسة ضدّ كل أشكال الجمود والتخلف السياسى والاجتماعى والنفسى، خارج أطر المهادنة أو التدين أو المراوغة أو التملق فى محيط (هو) عربى عام على أية حال) يدعو كل مواطنيه (الصالحين)، إلى كل ذلك أو بعضه، ويدعو إلى قبول الاستلاب ليتمّ الاعتراف بك وحين ترفض لا يبقى إلا الرحيل ليلتقى منفى الوطن مع منفى العروبة فى معاناة خاصة تشفّ وتحدّ، تتوغل وتصدّم وتصلبم بكل مخلفات الإرث العربى المتداول والمسلط على رقاب المتمردين، حتى تصبح الجغرافيا (الخليج هنا) نهمة وتتلاقح أشكال الفساد السياسى والاجتماعى والنفسى للمواطنين العرب رجالاً ونساءً، ويختلط فى الأذهان خليج النفط بخليج التمرّد والإبداع والكتابة وتتقلص المسافات بينهما لتلتقى فى بؤرة جديدة من المنفى والغربة فأنت شريد هناك وشريد فى كل مكان، شريد فى الماضى وشريد فى الحاضر.

يُضاف:

حين قلتُ مرة: لا ذنب لى فى أن أنتمى إلى جنس المرأة... هذا الكائن الذى تداولت الأسطورة والحكايات الشعبية والخرافات والأقاييل وأمراض الثقافة صورته (على أنه شيء) ينتمى إلى جنس الشعبين والسحالي والشياطين، ولستُ مسؤولة عن كل ذلك لأنى ببساطة حين أتبش فى هذا الداخل الإبداعي وأتبش فى الذات لا أجد إلا كل ما يمتّ إلى صفات الإنسانية العليا من حب وتطلع إلى الحق والعدالة والجمال والحنو والبحث عن الفرص الضائع.

المطلوب الآن تجاوز إرث التربية المشوهة والمرتبطة بإرث تلك الصورة السلبية والدونية عن المرأة، وتجاوز الذات فى العلاقة بالرجل بالسياسة والتاريخ والتراث والأساطير وبكل أشكال الاستلاب المعروفة، لكى يتمّ التفكير والكتابة عن ذات خفيفة ومتخففة من الكوابيس ومتصلة وملتحمة بالأحلام والطموحات المشروعة لكيان إبداعى.

من هذه النقطة ترحّل الروح بدأب إلى خواصها الأكثر قيمة وجوهرية تجاه ما يحدث فى عالمنا الداخلى وعالمنا الخارجى بذات مرهفة إلى حدّ الموت ونابضة إلى حدّ التماهى مع كل ما حولها.

إن خواص المرأة هى نفسها خواص المبدع ومنبع تميزه... ونحن هنا أمام مفارقة: ففى الوقت الذى يتم فيه تبجيل الحالة الإبداعية من حيث صفاتها فإنه يتم التسفيه بصفات وخواص المرأة ذاتها، وأنا كلا الاثنين معاً: المرأة والمبدع.

الحسد... الخلق... الشفافىة... الوجدانية... المحاض... الباطنية... التلاحم مع الطبيعة... الأمومة... الغموض... الروحانية... ألهمت جميعها صفات المبدعين وصفات المرأة أيضاً (فى الأغلب)؟ فلماذا هى صفات إيجابية للمبدع وصفات سلبية للمرأة؟

ومن هنا تنبع أسئلة أخرى تبدو صغيرة لكنها لا تقلّ ضراوة عن تلك الكبيرة... ماذا يعنى أن يكون الروائى امرأة؟ هل الرواية النسائية ما تكتبه المرأة فقط؟ هل من خصوصيات مضافة لرواية المرأة فى ظل خصوصية الرواية العربية بشكل عام؟

هل الكتابة حالة أنثوية سواء كتبها رجل أم امرأة؟ هل المبدع أنثوي الطبيعة بالضرورة؟ إن جذور الوعي بالتفسير لتلك الأسئلة تقع في اللاوعي المستتر أو في الذاكرة الجمعية، ومنها يأتي الاشتباك بين كينونتنا الإبداعية وكينونتنا الإنسانية اليومية، وربما من هنا أيضاً ينطلق سؤال اللغة وسؤال الوعي من خلالها لكل ما هو إنساني في الأثر دون التقليل من شأنه وما هو غير إنساني في السائد حتى لو كان متسلطاً.

وفي ظل ثقافة ذكورية ولغة ذكورية مضافاً إليها ازدواجية الفكر والثقافة وانهيار الأفكار والمثال، يصبح البحث عن تجسيد جديد عبر لغة جديدة إبحار في كل المستحيلات.

الكتابة: لا يوجد كاتب في أى مكان أو كاتبة في موقع آخر يعانى وتعانى مثلما نعانى نحن الكتاب العرب. إننا استثنائيون في عذاب الكتابة كأنتا على حدّ المقتضلة. مكبلون في الأوطان الضائعة، الأوطان التي ليست لنا، ولكننا مطالبون بدفع ضريبة انتماءاتنا غير المعترف بها، منفيون في الداخل ومنفيون في الخارج.. نرخل من تراب الوطن إلى راحته وأريجه الخاص الذي لا يتأني إلا عن بعد لتحجّد المقتضلة لنفسها شكلاً عصياً آخر تضع رقابنا تحتها عن طيب خاطر، فيما النفى المركب يمارس كل سطوته علينا وفي كل الأمكنة، لأنك حين تنتمى إلى أولئك الصعاليك الراضين لكل أشكال الانتماءات الزائفة، وتمتنع عن تعلق كل ما هو سلطوي حتى لو كان ثقافياً، فقد حكمت على نفسك بالنفى المنظم في أى مكان تكون فيه، تصبح هامشياً ومتجاهلاً لأنك لم تعرف لغة اللعب مع أشكال السطوة.

لذلك يتتابن شعور استثنائي، أدخل مرة في الكتابة (الإبداعية) ومرات في الصمت القاسى رغم أنه لا مخرج إلا الكتابة، فيما العوالم المضطربة والخشوة بالمفارقات تسرق حيثيات الكلام والسؤال القاسى يطرح نفسه مجدداً وكل مرة: هل من جدوى؟!

نعم... هناك جدوى إذن، فلم يبق سوى الكتابة لنا حتى لو خرجت إلى التعقيم والحسابات غير المعروفة، فكل الطبول تدق حين تتوافر طقوس الذبائح على مصاطب الشللية والانتماءات الحزبية، فيما الستارة تسدل سوادها حين لا يكون هناك من يسند ذاتاً لا تنتمى إلى الديكورات وعوامل الصخب الزائفة. الجوهر معمله الروح وحدها ولا أحد بإمكانه أن يحتل هذه الروح أو ينفيها دون تواطؤ من المبدع ذاته... لا تميعة لهذه الروح اللامتنمية للروح سوى الارتمال الأبعد والكتابة من هناك، من تلك العين المخذقة والروح الأكثر تحديقاً لرواى ينتمى إلى جنس المرأة بكل الملابس، وإلى جنس الكتابة بكل العذابات. وقليلًا قليلًا، ورغم كل هذا السواد، تشرّد الروح إلى بريتها الأولى كفرس جامحة لا تقبل الرتاج تحت أى مسمى كان.

إشكال التلقى

(النص بين المنفى والرجوع)

ليانة بدر

انعكس وضع بلدى القلق والمضطرب على حياتى، منذ أن كان عمرى بضعة سنوات. لم أعرف طعم الاستقرار فى مكان واحد بسبب انضمام والدى إلى حركات النضال الوطنى، ولأنه كان نزىلا شبه دائم فى المعتقلات السياسية ولفترات مختلفة فى أوقات متعددة غالبا ما تطول. واشتركت أُمى، وفى مرحلة مبكرة، فى خلايا وأنشطة الحركات الوطنية، الأمر الذى جعل العائلة تعيش تحت وطأة التوقيف والاعتقال، وتظل منذورة للتجوال المستمر، وترزح تحت ثقل الخوف على مصيرها فى اليوم التالى. وحتى سن الثامنة كنت قد تنقلت بين بيوت عدة مابين الخليل وأريحا والقدس، كما عشت سنة واحدة فى سوريا، وأخرى مثلها فى مصر، وأظن أن هذا التنقل قد رسم أعماقى على صورة الاتساع الشاسع الذى يمثله الوطن العربى الكبير.

لقد استقر قلق المنافى فى أعماقى، وشكل علامة دالة على وجود يبحث عن استقرار، ولذا اعتادت ذاكرة الطفولة تسجيل كل ما يعرض لها، وحفظ المقارنات، والتفتيش عن المزايا الخفية التى قد لا تتوصل المراقبة الاعتيادية إلى ملاحظتها. غير أن رجوعنا إلى فلسطين مع أمنا، وإنهاء تشرذمنا خارج الوطن، منحنا نعمة التواصل من جديد مع مجتمعنا الأول. واستطعنا أن نعيد ما انقطع من حياتنا، خصوصا ارتباطنا مع بعض الأقارب الذين كنا نعتبرهم ذوى نظر ثاقب وحكمة ساخرة، وعدنا إلى التمتع بالإصغاء إلى تلك الحكايات الطويلة التى لانمل من تكرار الاستماع إليها، حتى لو أعادت الجدات الخليليات روايتها كل ليلة، بلقين بها مشاة بأمثالنا الشعبية اللامحة، ومطرزة بسحر أسرارهن وتعليقاتهن.

فيما بعد، وعندما أجبرت على النزوح والعيش في المحيط العربي الواسع في أعقاب حرب ١٩٦٧، لم يولد الانتقال القسري انتماء مغايراً لما رسخ في تكويني الثقافي العربي، بل إنه عزز ضرورة المحافظة على الانتماء الفلسطيني، عبر التعلق والانحداد إلى البعد الحدائي في ثقافتنا العربية الحية.

أدب أم أدب المقاومة؟

لقد أُلحِت حرب إسرائيل عام ٦٧، في تهجير الجزء الأكبر من اللاجئين الفلسطينيين الذين أخرجهم الإرهاب الصهيوني عام ١٩٤٨، واضطر جزء كبير منهم إلى الاستقرار المؤقت ثم إلى الانتقال، خلال حقبة لاتزيد عن عشرين عاماً من الخيميات الأولى، إلى الثانية والثالثة، وهكذا دوليك. تلك الحرب التي أطلق عليها اسم حرب الستة أيام، ربما من قبيل المقارنة أو على سبيل التناس مع فكرة خلق العالم المعاكسة، أى تدمير حياة جزء لا يستهان به من الشعب الفلسطيني بواسطة احتلال همجي، مازال مستمرا حتى الآن. تلك الحرب لم تصبنا برذاذها فقط، بل إنها استطاعت أن تجعل من الفلسطينيين اللاجئين الجدد أو المحدثين، سخرة في وجه القدر المر الذي دفع بهم إلى الشتات مرة ومرتين. قطع الخيط، وكرت المسبحة وانفطرد العقد تماماً. آنذاك ابتدأ المنفى الحقيقي بالتقالي مع ذلك الجزء من الفلسطينيين الذين هجروا من أرضهم عام ٦٧. صرت في صحراء خالية من كل ماعرفته، وما ألفتها قبلاً.

آنذاك، وتحت وطأة الصدمة التي عشناها جميعاً، تسلت اللغة الثورية، بمفرداتها الحاسمة والقليلة إلى مصطلحات العيش. وتحولت حياتنا إلى ما يشبه البيت العاري الذي لا يملك حتى حصيرة يأوي إليها أهله. ولم يد في الأفق ما يوحي بأن هنالك متسعاً رحيباً داخل نسيج الزمن الخشن لكي ينطق في رواية القصص. كنت طالبة لم تستطع أكثر من القيام بتدوين تأريخ شخصي في مذكراتها عن أيام البطولة تلك، كان الناس يتحدثون بنكهة مختلفة عما نعرفه اليوم عن «الحدائي» المخلص، وترددت الأساطير في الأمكنة جميعها بدءاً من الشوارع، إلى البيوت، ورداهات المكاتب، وساحات التدريب. تختزن في ثناياها المخزون الوجداني الشعبي برنينه البطولي الصارم، بحيث نستعيد شخصيات الأنبياء، والأولياء، وأبطال السير والملاحم الشعبية. حتى إنه تهيأ لي أنني لن أستطيع أن أبدأ الكتابة عن شؤون الحياة اليومية المألوفة لشدة ما بدت تافهة وصغيرة أمام عصر البطولة الذي كنا نعيشه. سلطت الأضواء على كل تفاصيل الحياة الفلسطينية وصارت تظال أدق التفاصيل في أي مخيم، بحيث إن جان جينيه نفسه لم يتردد عن تمجيد تلك الحياة الثورية المميزة حتى بدت لنا وكأنها فردوس جديدي.

ولم يكن من الممكن أن تستمر تضاعف هذه الحياة داخل أصدائها البطولية إلى الأبد، فقد انتهت بهجة البداية، وبدأت المنافي تكثر عن أنبياء وسط الصدمات المسلحة مع الأنظمة، وتحت نيران القصف الإسرائيلي المدفعي أو الجوى الذي يصل الخيميات دون حماية. وتكشفت الالتباسات القائمة عن واقع تحمل جوانبه المتعددة السلبية والإيجابية، وصار على الأدب آنذاك الانعطاف عن الشوارع الرئيسية المأوى بالشعارات، كي يحفر ويصل إلى ما هو أعمق من التماعات الصورة الخلافة.

القضية وانعكاسات التلقي

لكن هل استطاع الأدب العربي بشكل عام، والفلسطيني بشكل خاص القيام بهذه المهمة الحيوية؟ كرسّت المواضيع الأدبية في الكتابات الفلسطينية لرصد ومتابعة تأثير النكبة الوطنية الكبرى على تشتت الفلسطينيين وأشكال معاناتهم، وعلى مقاومتهم الحياتية والعسكرية والسياسية لذلك الغزو الاستيطاني

الصهيوني. تحولت ساحة الأدب المقاوم إلى ميدان واسع للشعارات والبيانات الخطابية. وطفئت النصوص الرديئة، والشعاراتية في خضم هذه الموجة على النص الفلسطيني، أو الذى يتناول حياة الفلسطينيين ومعاتاتهم. وغزت هذه الظاهرة حقولا إبداعية شتى، بحيث إن التعبير السياسى طغى عليها، فتحولت إلى مجال من مجالات الاستثمار الممنوعة، سواء عبر النقد أو الكتابة. وللأسف، فنحن نواجه حالة راسخة أدت إلى قبول عام، بحيث صار الكاتب الردى يتخفى داخلها مستمسكاً بالنشر الذى تقبله منابر محترمة نسبياً، تحت غطاء الرفاهة بالفلسطينيين وكتاباتهم.

إن نظرة متملية إلى أشكال التلقى العام لنصوص تقارب الموضوع الفلسطيني تجعلنا نرى ارتباط ردد فعل التلقى الجماهيرية بالمثيرة والخطابية، دون أخذ بعين الاعتبار لماهية النصوص أو أشكالها الأدبية، ومستوى طموحاتها الحدائية أو العصرية. إنه ارتباط قسرى شبيه بالتجنيد الإجبارى، يستفيد منه غالباً البعيدون عن الإبداع الحقيقى.

هكذا، ظل الواقع الفلسطينى حبس الشعارات فى النصوص العربية أيضاً باستثناء أعمال قليلة جداً، وإن كنت أعتقد أن الواقع العربى القامع انعكس من ناحية أخرى على النتائج الروائى العربى، بحيث إن فلسطين انتقلت إلى حدودها القصوى، وعولجت فى غالب الأحيان على أنها فكرة طوباوية تختمل التجريد البعيد عن تناقضات والتباس الواقع المباشر، كما يظهر فى طبيعة تعامل أطراف عربية متعددة مع الفلسطينيين الواقعيين تحت الاحتلال. وكما يتجلى هذا أيضاً فى التعامل مع الموضوع الفلسطينى على أنه محض قضية سياسية عامة أو محلية، تتبع التفسيرات والأهواء الخاصة بحيث يتم تصوير أى تجاهل للفلسطينيين، أحياناً أخرى، على أنه الدرجة العظمى من الوطنية والانتماء إلى القضية القومية. فلسطين هى الكلمة المستحيلة، وكلُّ يسقط عليها التفسيرات التى يريد، وبها يبرر قاموسه السياسى، وطريقة التحرك التى يختار. لذلك، كان تحولها المكشوف إلى موضوع ذرائعى يخرجها بشكل أو بآخر من أن تكون موضوعاً مطروقاً بالحاح على صعيد الإبداع العربى.

لكنى، بوصفى كاتبة فلسطينية عايشة مراحل شتى من تطورات الأوضاع فى المنفى، وجدت أن القناع الرومانسى الذى رسم تصوراتى الأدبية حول «العمل الأدبى الثورى»، سقط تدريجياً عبر التجارب ومع التعايش المكثف وسط سكان مخيمات الشتات، ومع النساء منهم على وجه الخصوص. الحكمة النسوية العميقة، بالإضافة إلى الواقعية العملية، كانت دروساً حياتية أبدلت معانى التصورات الأدبية، ورفعت الأقنعة المثالية التى كانت تغزو أفكارنا محولة إياها إلى تأمل الصور الأفلاطونية الموازية للواقع، بدلا من رؤية الواقع نفسه. من نساء المخيمات الفلسطينية فى لبنان، ومن أساليبهن التعبيرية أزعج أننى بدأت أتعلم الكتابة. وكما كانت جدائى الخليليات ملهمات الخيال الممنوع الذى حمائى من التكرار الخطائى الفكرى، فإن نساء المخيمات وطرق رواياتهن للعالم جعلتني أعيد النظر، وأحاول بقدر ما أستطيع النجاة من الفخ العام للأدب المسيس الذى أبقى على مبدعين كثيرين غيرى. هكذا نمت الزعرة النسوية فى كتاباتى عبر تعرف النساء الفلسطينيات خارج المجتمع المحدود الذى أعيش وسطه، وصارت واسطة حيوية لإدراك ومناقشة العوامل الطارئة والمستحدثة على تكوين المرأة فى مجتمعنا التقليدى، ومحاولة فرز ورصد اختلاط الجديد بالقديم، ومتابعة انعكاساتها وتمازجها مع بعضها.

أما فى ميدان النقد، وعدنا استثناءات قليلة، فإن الوضع أشد قتامة ومرارة. فنحن الفلسطينيين محكومون سلفاً بالعديد من الصور-المرجعة التى تبدى نمط تفكير الآخرين فيها، وليس ما نحن عليه، أو مايفترض فى

الحركة النقدية القيام بتقييمه لدى محاكمة نصوصنا. بل إننا مقررؤون سلفا حسب رأى الشاعر الكبير محمود درويش، فالقراءة ذات المضمون السياسى لكتاباتها تجهز على أية إمكانات أخرى فى التعامل الإبداعى مع النص. المرجعية السياسية هى العامل الأساسى فى النقد الأدبى بشكل عام، ثم تتلوها مرجعيات متعددة ومتنوعة. فمن الحكم على الكاتب وعلى نوع انتمائه السياسى أو التنظيمى، إلى مرجعية المكان الذى يقيم فيه، وإن كان مقبولا من الشلل الثقافية أم مبعوضا ومرفوضا منها لأسباب أو أخرى، وإلى تقييمات أخرى لا نمت إلى النقد الأدبى المسؤول بحيث تتعدد التفسيرات والتقييمات، وتختلط فى ثناياها المعايير والمقاييس. فهل نطمح إلى التعامل مع كتاباتها بمعزل عن التأثيرات المباشرة لما هى عليه صورتنا وبعبدا عن الشعارات التى تغطيها بغبار كثيف يحجب أى إمكان حقيقى لتقييمها، وإدراجها فى موقعها الذى تستحقه داخل ثقافتنا العربية؟ أين هو النقد الذى يطلق أجنحتنا، ويدرس نصوصنا حسب إمكاناتها وما تضمه من قيمة أدبية بمعزل عن الأهواء الأخرى؟ والذى يعيد للنصوص اعتبارها دون أن يخضع لضرورات تبجيل وتقديس الصورة الشعارية؟

إشكال التلقى بين المنفى والرجوع

منذ الرجوع إلى الوطن كنت واحدة من بين كثيرين من الكتاب الذين اكتشفوا أن مجتمعهم لم يطلع على نتاجهم، أو أن الأكثر قربا منهم لم يعرفوا شيئا عن مؤلفاتهم إلا بطريق المصادفة. كيف يمكن لنا آنذاك أن نعاود التعريف بما كتبناه، وإعادة طباعة إنتاجنا داخل وطننا ونحن الذين طبعنا مؤلفاتنا فى الخارج أصلا؟ دون أن ننسى الصعوبات الكثيرة التى تواجه محاولات الطباعة من جديد فى ظل غياب شبه كامل لدور النشر والتوزيع المحلية!

وبحكم حياتنا فى الخارج كنا قد اتعمينا بطريقة أو بأخرى إلى الأجواء الثقافية العربية التى نشأت نصوصنا ضمنها. وقد يبدو هذا فى غاية البهادة أو البساطة. لكنه شكل مناخا معقدا وصعبا لما يدعى بالفجوة التى ترزعاها الذاكرة لدى رجوعنا. لقد احتفل الجميع بعودتنا، لكن قرارة القلب كانت تطلب منا شيئا آخر، وهو أن نجسد الصورة التى حملناها دائما، والتى نفيأنا ظللالها طويلا، ألا وهى صورة الفدائى البطل والمخلص. كنا بشرا مرهقين ومثقلين بأوجاع المنفى، ولم نستطع الدخول فى الصورة - الهالة التى كانت تحيطنا. وهكذا نشأ عدم الفهم والجفاء بين بعضهم، بسبب من صعوبة تقبل صورتنا الحقيقية صارت الصورة الأصلية التى نحملها كأنها النفى لتلك الهوية المثالية التى نشأت نتيجة الانقطاع وبعد المسافة. يرجعوننا صار مطلبن أن نرجع بشرا اعتياديين، وكان ذلك خروجنا عن النص الذى زرسته السنوات الطويلة بمرور ذات خلفية سياسية، ترسم لوحة فوقية لا تختملها حياتنا.

أيضا، لدى رجوعي اكتشفت أنني صرت فى موقع فريد. ففى أثناء وجودى فى الخارج، كنت الكاتبة الفلسطينية التى تود أن تبصر من حولها بأهمية الكتابات الفلسطينية. أما لدى عودتى فقد صارت مهمتى الأولى هى أن أجتلب الإمكانات الثقافية العربية إلى وطنى، تلك التى حرم الناس من التعامل معها أو الاطلاع عليها. لقد عملت إسرائيل على تقليص أى شأن أدبى أو فنى أو ثقافى فى حياة الناس، بل حاولت إلغاء وتدمير كل ما يمكن أن يؤشر للناس صوب جذورهم الثقافية العربية الغنية. ثلاثون سنة، بل لنقل ما يقارب نصف قرن، لم يدخل فيها كتاب عربى إلى فلسطين المحتلة. سنوات طويلة مرت دون أن يطلع الجيل

الشباب على أعمال قصصية ومسرحية أو أفلام سينمائية، أكثر من أربعين عاما على اجتياح الأرض الأولى واستلابها كليا. حياة يومية تنقص بالشهداء والقُتل والأسرى سواء في خارج الوطن أو في داخله، والزمن عاصفة من التنفيس الاحتلالي المستمر، فمن الذى كان يستطيع الإلمام أو متابعة ما يجرى على الساحة العربية الثقافية وسط هذه الأوضاع؟

وهنا يتشأ السؤال الكبير: أينخطر الميدع فى مسيرة البناء الثقافية التى تكلف جهدا وعرقا، وطاقات وجهوداً، أم أن عليه الانصراف إلى تعهد إيداعه، وقصر مساهمته على النشاط والعطاء على الناس الذين ينتظرون خدماتنا الثقافية، لكن تطلب الصنعة الأدبية يفرض على المرء الانصراف إلى العزلة حتى لو كانت أمرا مكروها: فما الحل؟

منذ سنوات قليلة كنت كاتبة فلسطينية مندرجة فى الوسط الثقافى العربى الذى كان ينتشر على مسافات شاسعة هى أوطاننا العربية المتعددة، والآن أعود إلى مواجهة حقيقة النفى الثقافى الذى فرضته إسرائيل علينا، والذى ينتج عن سياسة العزل والإغلاق المستمرين. فحرمان كتبنا من دخول الوطن لما يزيد عن الثلاثين عاما، جعل من الكتاب الفلسطينيين الراجعين إلى وطنهم غرباء عن التطورات الأخيرة التى لحقت بمجتمعهم خلال سنوات الغياب، كما جعل من إنتاجاتهم كائنات مغتربة لم يتح لها العيش فى مكانها الأصلى. وكما أننا رجعنا حقيقة إلى الوطن، لكن كتبنا ولبداعاتنا لم تكن هنا أبدا إلا باستثناءات قليلة، وعلى نطاق محدود. وعلى، مع غيرى من الكتاب، مواجهة نتائج انعدام الوسائط الثقافية التى تنقل ما تنتجه إلى الناس، كالمجلات الأدبية، ودور نشر محلية قوية، وقادرة على إنشاء شبكة توزيع متواضعة، وعلى اختراق الصمت الثقافى الذى فرضه الاحتلال علينا عندما أغلق المنافذ من حولنا، ومزق حياتنا. علينا اليوم التفتيش عن أشكال أدبية جديدة تقدم هذه التغييرات فى الوطن وداخل أنفسنا، وتلك الثبرات التى ستحمل أمواجها الصوتية خطابنا المشترك، نحن الكتاب الذى عشنا فى الخارج أو الداخل كشقى التوأم، لكن تجاربنا انفصلت كليا عن بعضنا، وربما أن ذكرياتنا لم تتشابه أبدا، رغم أننا اكتشفنا الحاجة منذ لحظة لقائنا الأول إلى اكتشاف العالم المشترك فينا رغم كل العقبات والصعوبات.

لا يستطيع أى كاتب تقديم ملخص حياته فى شهادة يكتبها، فقط أريد أن أعبر عن تماثل الكتابة الفلسطينية مع خط فى مثلث، لا يكتمل إلا بتحقيق الجدل الدائم بين بعديه العربى والفلسطينى. خطوط لها زوايا متعددة الانكساعات، بحيث صار من الضرورة رفع هذا القناع الذى يحجب إمكان التلقى ليس عن القراء وحدهم، وإنما عن النقاد أيضا.

كتابة السيرة الذاتية

ليلى أبو زيد

كانت السيرة الذاتية في المغرب مستهجنة للاعتقاد السائد أنها لاتعدو أن تكون تصورا للواقع بسلام عادي مما يجعلها في متناول الجميع كالمطربين والممثلين ورجال الدولة، بينما الأدب - كما عرفه العرب - هو مأثور القول والخيال المنجح.

وكتابة السيرة الذاتية تسوم صاحبها بصفة «مادح نفسه ومزكّياها»، بما للعبارة في ثقافتنا من معان دنيا: الأثرة. مقابل الإيثار، حب الظهور مقابل إنكار الذات، الفردية: مقابل روح الجماعة، العجب: مقابل التواضع.. إلخ. كان العربي يستعمل في خطبه ورسائله ضمير الجمع حتى لايقول: «أنا»، وإن قالها استعاذ بالله منها، في حين أن كاتب السيرة الذاتية لاينفك يقول «أنا».

أكثر من ذلك أن حياة المسلم الخاصة عورة والستر مطلوب: «الله أمر بالستر» ومن ثم أهمية الحجاب الذي يطلق على اللباس الذي يخفى جسد المرأة وعلى الستار الذي يحجب المساكن الخصوصية، كما في الآية الكريمة: «كلموهن من وراء حجاب»، إشارة إلى زوجات الرسول عليه الصلاة والسلام. وقد كان لفظ «محصنة» الذي يعنى «منيمة» يطلق على المدينة المحاطة بالأسوار وعلى المرأة العفيفة، كما أن أهمية الإخفاء واضحة في العمارة العربية الإسلامية؛ حيث الفناء والحديقة يقعان في عقر الدار والنوافذ تطل على الداخل والحيطان عمياء وباب الدار يفتح على حائط.

في الأربعينيات، في مدينة مغربية ذات موروث أندلسي، تدعى صفرو، قام رجل بتسجيل دعوى على جاره لمنع من بناء طابق علوى. وأغرب ما في الأمر أن القاضي حكم له بناء على الحجة الدامغة أن المدعى

عليه إذا ما بنى طابقاً علوياً سيتمكن من الإشراف على دار المدعى وفضح عورة أهل بيته. وكتاب السيرة الذاتية يسمح للحي برمته بالإشراف على عقر داره وفضح عورتها. لذلك، كانت السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث جنساً دخليلاً بامتياز.

ظهر هذا الجنس في المغرب في الأربعينيات بلغة أجنبية هي الفرنسية مع (صندوق العجائب) لأحمد الصقري، وتواصل فيما بعد بلغة أجنبية أخرى هي الإنجليزية، فيما يعرف بسيرول بولز المغربية التي أخذها عن رواة شعبيين بالعامية المغربية؛ وكتبها بلغته. أول سيرة ذاتية مغربية بالعربية هي (في الطفولة) لعبدالمجيد بن جلون، التي تدور معظم أحداثها في مدينة منشستر الإنجليزية.

وهكذا، يتضح أن كتابتي سيرتي الذاتية لم تكن واردة. زد على ذلك أن المرأة التي لم تكن تتكلم والتي عندما فعلت ذلك، فعلته من وراء حجاب الأسماء التنكزية، ليس من السهل عليها، ولا من المقبول، تعرية ذاتها. ورغم انتمائي إلى جيل لاحق، قمت أنا الأخرى بتوقيع أولى مقالتي باسم مستعار وتركت بلدة البطة في روايتي الأولى (عام الفيل) دون اسم لأنها بلدتي.

كنت في حاجة إلى عشر سنوات قبل أن أجرؤ على كتابة سيرتي الذاتية، وما فعلت ذلك إلا لأنها كانت موجهة إلى جمهور أجنبي.

كانت إليزابيث فرنيا من جامعة تكساس قد طلبت مني المساهمة في أنطولوجية عن «سرديات الطفولة في الشرق الأوسط والمغرب العربي»، فقبلت عرضها تقديرًا لما تبذله من جهد لتصحيح صورة العربي والمسلم والتعريف بمأساة الإنسان الفلسطيني في محيط معاد، بعميه التحيز لإسرائيل. وقبلت أيضًا لأن هذه المشاركة تمنحني فرصة فريدة لمحاولة تقويم بعض المفاهيم الأمريكية السائدة عن المرأة المسلمة. أردت أن أقول إنني امرأة مسلمة وأستطيع حمل القلم والتعبير عن رأيي في قضايا بلادي وواقعها السياسي والاجتماعي، وفي ذلك ما فيه من قرائن على خطأ تصوراتهم. وكانت الترجمة الإنجليزية لـ (عام الفيل) قد بدأت تفعل ذلك كما يقول مايكل هول من جامعة ملبورن بأستراليا:

يشكل الشيخ ونص عام الفيل نفسه تناقضًا صارخًا مع الصور الكالحة لآيات الله المجنات والأصوليين المتطرفين، التي تزخر بها وسائل الإعلام الغربية، والخطاب الأكاديمي الغربي على السواء ... وفي العديد من المراجع عبر النص تتأكد صورة إيجابية للإسلام كقوة لإحلال العدالة الاجتماعية والتحرر. والكتابة لم تخطط بالطبع لذلك تصديقًا للأحكام الغربية المسبقة على الإسلام، لأنها كتبت روايتها باللغة العربية لجمهور عربي إسلامي لا يشاطر الغرب أفكاره المسبقة وتصوراته الخاطئة عن الدين والثقافة الإسلاميين، ولكن عندما ترجم النص إلى الإنجليزية شكّل تحديًا مباشرًا للخطاب الغربي عن الإسلام، مما يطرح السؤال حول دور وقيمة الترجمة في إطار نظرية رواية ما بعد الاستعمار^(١).

وكان قراء أمريكيون قد قالوا لي: «كنت أحسب أن المغرب هو مغرب بول بولز» يقصدون مغرب ١٩١٢، الخرافي.

لكل هذه الأسباب كتبت سيرتي الذاتية (رجوع إلى الطفولة) بالعربية ثم ترجمت إلى الإنجليزية. كانت فرنيا تريد ما بين ١٥ و ٣٠ صفحة وكنت أعتقد أنني لن أتمكن من توفير حتى العدد الأدنى. لم أكن أتصور أن تكون طفولتي معينا فوارا، ولكن ما إن بدأت حتى تداعت على الأحداث في وضوح مذهل.

استمرت العملية شهرين كتبت خلالها عددا من الصفحات كافيا لمشروع كتاب، ثم رجعت إليها، فإذا هي ذات قيمة فقلت: «لم لا أنشرها بالعربية أيضا؟» وكلمت ناشرا لبنانيا فقال: «لو أنها كانت سيرة بريجيت باردوا! وأقنعني أنني لم أكن لأكتبها أصلا لجمهور عربي.

كانت هناك مشكلة أخرى. كانت السيرة الذاتية موجهة إلى جمهور أجنبي فجاءت متحررة من الرقابة الذاتية، بالغة الجرأة والصراحة وكفيلة بإثارة ردود فعل الكثيرين ولاسيما أفراد الأسرة. لذلك، عدلت عن رأيي ووضعت المخطوط في درج ونسيته مدة عامين كاملين. وعندما نشر أخيرا في الدار البيضاء في ١٩٩٣ وجدت مفاجأة أخرى. أسرتني التي كنت أنهيت رد فعلها لم ترض عنه وحسب ولكنها استقبلته بحفاوة كبيرة وكذلك القراء والنقاد المتأثرة. من أول مراجعة صنفه الناقد المغربي الشاب عبد المجيد شكير رواية سيرة ذاتية فقال:

من مقومات الكتابة السيرة الذاتية التطابق بين المؤلف والسارد والشخصية ولكن من خلال قراءة (رجوع إلى الطفولة) يتضح أن ليلى أبو زيد تنسف هذا التطابق ليصبح التوزيع على الشكل التالي:

المؤلف: ليلى أبو زيد.

السارد: الأم

الشخصية: الأب.

ما يجعل من الكتاب رواية، إذا ما نحن أضفنا إلى ذلك مكونات أخرى كطريقة السرد والتفضيء يقوم السرد على المزاوجة بين تقنيتين حكائيتين هما الاسترجاع والاستباق، فمعد العنوان والمقدمة نلاحظ هذه الدعوة إلى الرجوع وبالتالي تبني تقنية الاسترجاع إذ سرعان ما تلحق الحكى بين اللحظة والأخرى اختلالات زمنية لنجد الراوى يستيق أحداثا مستقبلية ... (ورجوع إلى الطفولة) يمكن تصنيفه ضمن رواية الذاكرة حيث «الاستباق شائع فيها» كما تقول أنجليت وج هرمان. وإمكانية تصنيف الكتاب ضمن الجنس الروائي تأتي من خصوصية هذا الجنس، من حيث كونه جنسا أدبيا، دائما قيد التكوين ومنفتحا على أنماط مختلفة من الكتابة.

ويقوم التفضيء على جعل عناوين الفصول أسماء مدن اتخذت فضاءات للحكى والأحداث... ونلاحظ هناك تدرجا في تقليص حجم الفضاء من بداية الكتاب نحو نهايته، كما نلاحظ ليلاء أهمية كبرى للفضائين الأولين، وهذا راجع لحميميتهما بالنسبة للكاتبة لما يشهدان عليه من أحداث كبرى ومعاناة، دون أن يجعلهما ذلك فضاءات عدائية لأن كل جرح فيها يرسم النياشين على صدر الأب والأسرة وحضور هذين الفضائين المكثف لا يتم من حيث الحجم الذى يحتلانه فى الكتاب فقط ولكن من خلال حضورهما فى الفضائين الآخرين كذلك إذ لا نمل الكاتبة من استحضارهما بكل ثقلهما.

ويقول ناقد مغربي شاب آخر هو عبدالعزيز جدير:

أبرز الخصائص الكتابية عند ليلى أبو زيد سواء فى (رجوع إلى الطفولة) أو فى (عام الفيل) كما يلى:

١ - أغلب رواة أعمالها نساء.

- ٢ - قوة الحوارات وتصاعديتها وصداميتها.
 - ٣ - دقة الوصف والاستفادة من تقنيات التشكيل باعتماد ما يطلق عليه «الدقات» فتبدو المقاطع الوصفية أشبه بلقطات كأنما تكتب الكاتبة بحاسة البصر.
 - ٤ - سبولة الأسلوب والسرور وتزيين النصوص بالأمثال الشعبية والحكم.
 - ٥ - استقلال الجملة واكتفاؤها بذاتها ودخولها في حلقة حميمية مع سابقاتها ولاحقاتها بتشكيلها علاقة تآلف أو تضاد.
 - ٦ - ملمع السخرية.
 - ٧ - التضاد بين مستويين كالصراع بين التقليدي والجدالي واحتفاء الكاتبة بما هو أصيل.
- عندما نشرت (رجوع إلى الطفولة) بالعربية كانت فرنيا لا تزال تنوى ألا تستعمل منها في أنطولوجيتها سوى ثلاثين صفحة على أكثر تقدير، ولكن عندما قرأت مخطوط الترجمة ارتأت أن تقوم جامعة تكساس بنشره كاملا في كتاب مستقل وتقول الناشرة في إحدى رسائلها:
- إنني جدد متحمسة لمخطوطك ... وأعتقد أن القارئ الغربي وأي قارئ في جهات أخرى سينبهر مثلي بالأحداث اليومية وقصص الأفراد في أسرة مغربية عريقة. إنها ثلاثة أجيال بحلولها ومرها وتغيير سياسي واجتماعي هائل. ولعلك أول من قام في المغرب بتسجيل أحداث من هذا النوع بكل هذه الدقة، زيادة على حكايتك الخاصة الرائعة.
- هكذا جاءت سيرتي الذاتية من ذات نفسها «ملتهبة، جريئة، عميقة وصادقة» كما يقول عبدالعزيز جدير وكأنها هي التي كتبت نفسها.

هوامش:

«Leila Abouzeid's Year of the Elephant: A Post-colonial Reading», By Michael Hall. Women a Cultural Review (1) Summer 1995 Volume 6 Number 1. London.

«Year of the Elephant: A Post Colonial Reading», Michael Hall, Women a Cultural Review, Oxford University (2) Press, 1995.

هل تشفع لى روايتان؟!

ليلى العثمان

هل من نهاية لهذا البوق العجيب الذى أجنح إليه طائعة؟ أنزلق إليه، مرة. تحملنى أجنحتى، ومرة كعماعة يحملها الكرسي، ومرة سابعة يزعانف فضية. مرة أنزلق بفستان عرس، ومرة ألتفع السواد. أحيانا أنحول طفلة بجديلتين ومريول مدرسى سكبت عليه زميلتى الجبر، ويتقصدى طفل عرفته ذات يوم ليزجنى إلى البوق بشراسة لا تشي بقدرة الأطفال. وأحيانا أتقصد الدخول بثوب شفاف يثير لعاب رجل لا أراه يتصيد إغرائى وإغوائى، ينزلق خياله معى متلصصا أفعالى داخل البوق فيخيب ظنه، ويعود فى المرة الأخرى ليدفنى بقوة إلى فوهة البوق وكأنه وهو يلقي بى إلى التهلكة يصرخ: إلى الشيطان ودعبنى أعيش. أسعد بتحرى، أدخل عالمى حاملة أشيائى الكثيرة، أقمارا تتبدل، هلالا، بدرا، ثم سرارا (١) شموسا دافعة أو حارقة، أمواجاً هادئة تعزف ناياتها، وثائرة «تصقل طيراتها» (٢) قاذفة بى إلى حلبات الزار، أدوخ، أسقط غائبة عن الوعى، ثم أحمل أشجارا تتفاوت أحجامها، أطوالها، أنواعها. أتحسس خشونة لحاءاتها، أشم رائحة ثمارها، ألتهم ما يفيض عن حاجتى، وأستسلم لذلك المخاض الذى يبحث عن تربة تنبت فيها بقايا الثمرات غير الممبوغة، أحمل حجارة، أصك على نومتها بحذر، لكنها تفلت من يدى، تهوّر قبلى فى المنزلق أو تؤجل سيرها، وحين أتقدمها تنهار على رأسى، جسدى، فأشم رائحة دمي التى تختثر وغاضبت بها قدمائى، أظل مشلولة، أبكى، أبكى، تفيض دموى أنهارا تغسل لزوجة الدم، تحرنى، أنفلت سعيدة، أوأصل صهيلى غير مصدقة.

أحمل رمالا، سرعان ما نغمرنى حباؤها حتى العنق، أتذكر رائحة الكاتب اليابانى «كوبى أبى» وامراته التى تصارع الرمال. وللرمل دفء الأم ورائحة الرجل، لكننى لا أسمح بدفنى، أنشفق، أخرج منه وبقى

حبيبات مندة فى تعرجات جسدى ومفارق شعرى، ألملمها لتجد لها مكانا فى البناء. ويتواصل انزلاقى فى البوق الذى يطاير ألسنة النار كما يمطر ندف الثلج الباردة، وأنا بين بين. أصلك على أقلامى بكفى، بأسنانى، فى خروم الأذن والأنف وتحت الإبط المتعرق، أرصد أوراقي البيضاء الفارغة وكلى عزيمة سبق إصرار وترصد لأسود وجهها وتكون الأساس للبناء المسلح الذى أشيده ببحر القلب وسحر الخيلة وكبرياء الحلم.

تلك هى محتى منذ نذرت للكتابة، ومنذ تشيعت الدروس الأولى بها فامتشتت أسلحتى للدفاع عن نفسى وعنهما.

نحرجنى المذاكرة، أرانى الطفلة التى حرمت لذائذ الحنان والرحمة والطعام، ثقيلة الخطو وقد أسرألى أقدامى بخلاخيل الذهب وغيرها ليرى الناس نعمة الله عليه غافلا عن جوف الطفلة وأعماقها حيث بشاعة الجوع ونشوه الروح.

طفلة نثرتها الأم عن صدرها الذى احتله الغرب، نفضها الأب عن حضنه لتستأثر به النساء الضعيفات. شردتها بيوت كثيرة من الأقارب لا ترغب بوجودها معها. وكنت فأرة لا نرى ملاذا يهدد ارتعاشها سوى حضن الجدة التى لا تجد ما تمشط به حزن الطفلة سوى الحكاية. وهكذا دخلت عالم الخيال الواسع المتناثر فيه أبهى وأروع الصور. وحين بدأت حكايات الجارة الأكثر إدهاشا من حكايات جدتى، أخذ عقل الطفلة يصوغ الأحلام ويتمنى يوما تصايغ فيه حكاياتها الخاصة. وهذا ما كان لى عندما شرعت فى كتابة القصص القصيرة حتى وصلت إلى (المرأة والقطعة)⁽³⁾ روايتى الأولى التى جاءت انعكاسا حيا لتلك التجربة المرة فى انفصالى المبكر عن أمى، وهى تؤكد أن الكاتب لا يمكن أن ينفصل عن واقعه. فهو، شاء أم أبى، يجد جزئيات حياته وأحاسيسه ومشاعره تتغلغل عليه وتتسلل إلى السياق المتخيل فتشره بصدها وحميميتها.

والآن، أذكر الليالى التى سهرتها وعانيت أوجاعها، وذلك البكاء الذى رافق الكتابة وقد فجرته أحزان الطفولة البعيدة، حتى انتهت من عدة محاولات أولى، ثانية، ولا أذكر كم عددها. لكننى حين طويت ملف الكتابة النهائية لأقدمه إلى الناشر، كان هناك الهاجس الأكبر قلعا، كيف سيستقبل الناس هذا المولود؟

إن الكاتب - وإن كان يحقق لذاته الشئ الكثير فى الكتابة - يكتب لقارئ يتفاعل معه ويسأله، ولهذا كنت مهمومة وشغوفة أن أعرف ردود الفعل. وقد سعدت بهذه الردود سواء من القارئ العادى الذى أحب الرواية بالقدر الذى أدان فيه قسوتى على بطلتها التى اخترت لها الموت، أم من النقاد الذين تابعت آراؤهم فى تصنيفها وتحليلها، بين رواية جنسية جريئة، ورواية إنسانية مرتبطة بظروف القهر، ورواية شاعرية فى لغتها ومناخاتها. إلا أن بعض الآراء النقدية الجادة، جعلتني أعيد قراءة الرواية لمرات كثيرة، فاكشفت فيها تدخلات المباشر بوعى الكتابة فى لغة أبطلت مما جعل لغتهم فى المونولوج والحوار غير مقنعة وهو ما يعد نفرة تارة حاولت تجاوزها فيما بعد - بالطبعة الثانية.

وأعود ثانية إلى الطفولة، إلى البحر الأزرق الشامخ الذى وجدت الطفلة عند ساحله الحرية لتطلق صوتها صرخات عاتية تنفس بها مخزون عذابها، غير أبهة بأن تسمعه زوجة الأب أو الأخ فتلقم ثغرها بجمرة الحقد أو الغيرة، فى حضنه تنفست عطور زمن ولّى. حكايات الرجال الذين اقتحموا الأعماق أسفارا طويلة للتجارة وغوصا على اللؤلؤ فيما يعودون أو يغيبهم هذا الجميل الغدار. وقد تشرب وجدان الطفلة لحظات الوداع وملح الدموع وشوق الروح المنتظرة، أغنيات الحنين، وتوسل البحر أن يرفق بهم ويعيدهم.

نوارسه البيضاء التي يرفرف القلب معها حالما لو يكون له جناح. وتلك الأحياء الوادعة في قلب المدينة القديمة، البيوت المترصاة المتألفة، أحواشها التي زحرت بحفلات «المالدة»^(١) وأمسيات «القرقيعان»^(٢) وأعراس الطهارة والزوج، وما يصاحب هذا من فنون شعبية لا تخلو من تراث جبلت بعجميته الأمثال والقيم، لكنها في النهارات والليالي لا تخلو من النسيم والشجارات والدسائس وفعل السحر الذي تمارسه الضرائر والحموات وتلصص الصغار عبر النوافذ والجدران المشققة لطقوس الحب الحلال والحرام، وبمارسات النساء في التزين وسف الشعر وتشذيب الجاذل و «طق الشقيقة»^(٣) واستخراج الجن من الأجساد المسكونة. أحواش شهدت سلطة الرجل بلا حدود، وذلل النساء بلا اعتراض، يصل الأمر إلى الضرب بالنعال والعقال وبالكلمات والهجر بالمضاجع والطلاقا بلا ذنب؛ لأن - الأسياد الرجال - يبحثون عن المتعة التي تحرم منها المرأة «المخففة»^(٤) بالبيت.

وتلك الأنماط من البشر التي تدخل البيوت وتتسرب إلى الذاكرة وترى فيها وجوه دلائل يفرشن بضائعهم وأسرار البيوت الأخرى، مرضعات تفوح منهن رائحة «المحلب»^(٥)، مداويات بأعشاب أو بالقرعات المخفولة بالتوارث. وجوه لمن يمارس مهنة سرقة الأزواج وإغواء الإناث، ووجوه المضاضات والمجنونات وفاعلات الشر. عوالم زاخرة، يحلوها ومرها، سجلت ذاكرة الطفلة جزءا كبيرا منها. استطاعت وهي تمارس الكتابة فيما بعد أن تسجل ليس تاريخها فقط، بل تاريخ مدينة كاملة. وهذا ما حاولت أن أصوره في روايتي الثانية (وسمية تخرج من البحر)^(٦). فحبّ مدينتي القديمة، وصدى أجواء النقاء الفطري، الألفة، الأمكنة، الشوارع، البيوت، الناس، كل هذا ارتدائي وأجج الشوق إليها والتوق في أن أخرجها من تحت أنقاض السنوات وأقدامها لجبل أصبح غريبا عنها، لا تربطه بها أية علائق. إنه جبل النقط الذي انفصل تماما عن البحر ولم يعد يعرفه كما عرفه عبد الله - بطل الرواية - ولا يحبه الحب ذاته.

ولم يكن صعباً أن أصطاد شخصيات الرواية، فهي نماذج واقعية عرفها مجتمعنا الكويتي القديم الذي جبل على الطبيعة والتواضع. وقد ساهمت عدة عوامل في كتابتي لهذه الرواية، لعل أبرزها عشقي للبحر، واختزائي لتفاصيل ورائحة ذلك الزمن الذي لم يغادر تلافيف الذاكرة ونبض القلب.

وقد استقبلت هذه الرواية بردود أفعال كثيرة، وحظيت بدراسات وقراءات نقدية متعددة، تتباين بين المدح المبالغ فيه والقدح المفروض والنقد الموضوعي الجريء الذي أفدت منه كثيراً، كما تحولت إلى عمل إذاعي وآخر تليفزيوني.

إن ما استطعت تحقيقه في هاتين الروايتين هو خروجي من - الأنا - فإن كنت في بعض قصصى التي حصاها تسع مجموعات، قد خضعت لبعض تجارب الشخصية، فإنني في الروايتين كنت خارجها. فما يعاب علينا نحن - الكاتبات العربيات - أننا نأخذ أدوار البطولة. لقد كسرت هذه القاعدة لدرجة خلعت معها جلد الأنثى وتلبست شخصية الراوى - البطل - الذي كان رجلاً في الروايتين. وحرصت ألا أبعد بأبطلالي عن واقع مجتمعى بكل ظروفه. وانتصرت للرجل الذي يعاني هو الآخر من الظلم الذي يقع عليه كما يقع على المرأة. وقد أكون قدمت واقعا لا يختلف عن الواقع العربي، لكنه بالضرورة يحمل خصوصيته الخليجية.

لقد تكونت الروايتان في داخلي تكون طفل لا أعرف مسبقاً أوجه الجمال والتشوه فيه، حين خرج في يومه الأول بعقوبته حاملا طمعه ونكهته وألوانه، تدفقت مياهه ودمائه، فلم أقف حجرا يقطع سير التدفق والجريان، ولا قطعت نفسا من أنفاس أبطلالي تركتهم يتعبون ويستريحون، يتبادلون ويتلاقون، يرسمون عالمهم

الخارجي والداخلي، يفضضون عن أرواحهم وأحلامهم وقهرهم، تركت العمل في الأدراج فترة لأعود إليه، أرتب أوضاعه بالشكل الذي يسمح للعمل بولادة أكثر اكتمالا ونضجا. ولم يكن الأمر سهلا، فقد أعدت الكتابة مرات عديدة أرهقتني، لكنها في كل مرة تقربني أكثر إلى روحه، فأعيش الزمان والمكان، وأدلف عميقا إلى الشخصيات أحذف أو أضيف حسب الحاجة. ربما كنت أملك خبرة فنية في الرواية عبر قراءاتي الكثيرة، فتعدد الأشكال والأنواع والتقنيات في الأعمال التي قرأتها يعجبني بعضها ويستهوي، وبعضها الآخر الذي جنح إلى حداثة مصطنعة ينفرني. ولا أنكر أنني أقف أمام بعض الروايات لأسأل: ماذا أقرأ؟ وما الفاصل بين الرواية والتهويمات اللغوية الجوفاء؟ لذلك لم أسمح لأى شكل أن يستعبدني ويفرض على التلغع بردائه، لم أكن شغوفة باستخدام التقنيات الجديدة لأكتب نصا لغويا - كريستاليا - بتتهج له العيون. كنت أريد أن أكون - أنا - ذاتي التي تكتب من منطلق وعيها ولغتها وفهمها لمجتمعها. لم يكن يهمنى صياغة شكل جديد لمجرد الإبهار. كان همى أن تكون لغتي ذات دلالة، وشخصى أرواحا تتحرك وتقدم نفسها بصدق للقارئ، وأن أبقي على القضية الإنسانية والاجتماعية قبضا يسمح بإبراز الواقع الذي حاصر ويحاصر الإنسان في مجتمعات تعاني القهر والظلم والكبت.

وأسأل الآن: هل تشفع لى روايتان مطبوعتان أن أقدم تجربتي في مجال الرواية؟ ولا أقول هنا - الرواية النسائية - لأن المرأة قد خاضت تجربة الكتابة الروائية كما خاضها الرجل. وأصبحت تكتب لا بشعور - الأنثى - أو عقليتها المحصورة بالقلب والمرأة. إنها تكتب اليوم بجرأة وشجاعة. لقد كتبت سحر خليفة في روايتها (الصبار) عن واقع العمال في الأرض المحتلة. وكتبت ليلى عسيران وإميلي نصر الله وإيتيل عدنان عن الحرب اللبنانية، وعبرت ألفت الأدلى عن واقع بلدها الاجتماعي والسياسي إيان الحكم الفرنسي ومشاركة المرأة في النضال والمظاهرات. وليانة بدر في روايتها (بوصلة من أجل عباد الشمس) كتبت جزئيات يومية عن حرب أيلول، وفي (مطر في صباح دافئ) عالجت سلوى البنا أوضاع المشفقين وهمومهم؛ وفي (جراحة لتجميل الزمن) صرخت ديزى الأمير بألمها وهي تعيش الغربة بعيدا عن الوطن. وغيرهن كثيرات ممن خلطن رداء الذات - الأنثوية - ورسخن كتابات تقدم صورة لمجتمعات وأجيال تعاقبت عليها متغيرات اجتماعية وسياسية، وحصدن بذلك نجاحات فاقت نجاحات بعض الكتاب من الرجال.

إنه الإبداع إذن، اكتشاف وخوض ومجابهة وخروج عن السائد والمألوف. وهنا، عندما تنفض المرأة ستائر عملها الضيق وتخرج لتصبح منافسا للرجل الذي استولى على كل المواقع واستبد بالمرأة. هنا، يبدأ الوعي الذكوري مكائده ضدها، وفي رغبة منه في تهيميشها والتقليل من دورها. يطلق على كتابتها كتابة نسائية أو نسوية.

أعود إلى تساؤلي، إن كانت تشفع لى روايتان فأجندني أقول: وهل العبرة بالكَم؟ هل هو مؤشر النجاح الذي يحمل قيمة تستدعي المتول في ملتي كهذا؟ أم أن هناك خصائص أخرى يتمتع بها الكاتب والكتابة ليكون له حق تمثيل بلده في كل مكان وعلى كل الأصعدة؟

هذا ما أثبتته الكاتبة الجزائرية أحلام مستغانمي حين صدرت روايتها الأولى (ذاكرة الجسد)^(١١). إن عملا إبداعيا واحدا يدخل مبدعه دائرة الخلود كما فعلت مرجريت ميشل في روايتها الوحيدة (ذهب مع الريح). ولا أدعى هنا أنني بهاتين الروائيتين قد حققت إبداعا تمنيته، فما زلت - رغم الروايات العديدة التي لم أنشرها وما نشرته - لا أصنف نفسي روائية، لكن الحلم لا يزال يراودني وأنا أكتب روايتي الجديدة الآن، حلم الاستمرار والتجدد، ما بين عشر ونهوض وأمل في التحقق.

هوامش:

- (١) سررا: آخر ليلة يستر فيها القمر، وقد قال فيه الشاعر جرير:
رأت من السنين أخطان مني كما أخذ السرار من الهلال
- (٢) تصقل طيراتها: الطيران هي الدفوف الكبيرة، وضربة الطار يقولون عنها: « صقلة ».
- (٣) المرأة والقطعة: طبعة أولى: المؤسسة العربية للدراسات والنشر عام ١٩٨٥ - بيروت.
طبعة ثانية: المؤسسة العربية للدراسات والنشر عام ١٩٩٨ - بيروت.
- (٤) للمالد: المولد النبوي الشريف.
- (٥) القرقيمان: ما يشبه «الرحاوية وسحابة»، طواف الأطفال برمضان على البيوت.
- (٦) طلق الشقيقة: علاج الصداغ للتصفي حيث تجنل ضئيرة رفيعة جدا في مقدمة الرأس، تلف على الإصبع ويتم شدّها حتى يصدر الرأس؛ طلق .. طلق.
- (٧) الخفزة: البنت أو المرأة التي تخفر بالبيت عند البلوغ أو الزواج ولا يسمح لها بالخروج .
- (٨) اغلب: أدوية تشربها المرضعات ليزداد حليبهن إدرارا.
- (٩) وصمية تخرج من البحر: طبعة أولى: شركة الريمان للنشر والتوزيع عام ١٩٨٦ - الكويت . طبعة ثانية: دار المدى، عام ١٩٩٥ - دمشق .
- (١٠) فاكرة الجسد: الرواية الأولى لأحلام مستغانمي، وقد صدرت روايتها الثانية فوضى الجوارس أثناء المؤتمر، بعد كتابة هذه ال ورقة.



رحلة عبر الزمان « تجربة خاصة »

مجيد طوبيا

رحلات الإنسان بحثا عن المعرفة هي أكثر تحركاته إبهارا. البحث عن كنز أو عزيز مفقود، عن الحقيقة أو معنى الحياة، عن العدالة والحق. وفي الروايات تكون رحلات البحث هذه من أمتع الموضوعات، لأنها تحتوي على عناصر التشويق والإثارة والطرافة. والشخص الباحث عن شيء أو معنى تتنوع انتقالاته في الأماكن والأزمنة، ليتسع أفقه وتتنوع معلوماته ويتفتح وجدانه.

وقد تكون رحلة البحث داخل النفس البشرية، ومحاولة اكتشاف ما في داخل الإنسان من غموض وتناقضات، تعادل مغامرة اكتشاف الكون المجهول بملايين مجراته!

هذا الحيوان الرائع

والأديب فيه من صفات الجمل: الصبر على العمل وقدرة الاجترار. الجمل يجتر الطعام عند الحاجة، والأديب يجتر حكايات الطفولة وتجارب الصبا وتراث شعبه وخبرات الآخرين، ليوظفها توظيفا فنيا. وكل خيرة الوحدها تكون ساذجة، فإذا وضعت ضمن النسيج الروائي اكتسبت معاني وأحاسيس ليست فيها، وذلك عن طريق عملية «مونتاج» ذكية تجعل تدفق الأحداث والأحاسيس تبدو عفوية غير مصطنعة. والشاعر المتنبي يقول «وللخمر معنى ليس في العنب».

إليزيس والمحافظون

في حكاية إليزيس الفرعونية نجدها تقوم برحلة عجيبة على طول مجرى النيل، تبحث عن أجزاء زوجها الطيب أوزوريس. كان أخوه الشرير رب الأماكن المهجورة «ست» قد غدر به وقتله ووزع أجزائه بدنه في أنحاء

مصر. فقامت الزوجة الوفية بتجميع أجزائه. ثم حبلت منه. ولما ولدت طفلها حورس اختبأت به في أقصى شمال الدلتا بين الأحراش. إلى أن اشتد عوده فخرج مطالبا بعرش أبيه، عرش العدل، ليكون هو الابن البار، مخلص الناس من الشر ومنقذ الزرع من الصحراء.

أظن أن فكرة هذه الحكاية ظهرت في قصتي «الجاحظون» التي كتبته عام ١٩٦٧. ظهرت بصورة معكوسة قاتمة، وعلى شكل قصاصات متناثرة، تتجمع مع استطراد القصة لتشكّل في النهاية لوحة موحية بالمعاني والأحاسيس. لوحة تمكس رفض راوي القصة لمظاهر الحياة الفاسدة التي تحيط به، ورفضه للجاحظين (والمقصود بالجاحظ هنا هو كل من يتدخل في شئون الآخرين الخاصة ويحد من حريتهم).

أمام مبنى التلفزيون العالي على شاطئ النيل، يتقدم راوي القصة إلى مجرى النهر بقصد مغادرة الحياة (ولا أقول بقصد الانتحار). يتوغل في النهر حتى تغطي المياه فمه (الكلمة) ثم أذنيه وعينه (العالم الخارجي). ويغرق ليلظل في القاع يومين، ثم يطفو منتفخا ويحركه تيار النهر إلى الشمال!

في خلال رحلته الطافية هذه يتذكر أجزاء متناثرة من حياته اليومية: أمه، الشرطة التي تتدخل في نشاطه، رئيس العمل الذي يضطهده، حبه الأول، المدرسة، طفولته في القرية، الحروب المعاصرة، الأغاني والأفلام السخيفة. ويرى نفسه يقدم لرئيسه طلب إحالة إلى التقاعد بسبب شيخوخته المبكرة، رغم أن عمره في شهادة الميلاد أقل من الثلاثين. يصدق الرئيس ورقة الميلاد ويكذبه هو مع أنه من لحم ودم وأعصاب وقلب وعقل..

في أثناء هذه الذكريات المتناثرة تكون مياه النيل قد حملته من القاهرة إلى مصب النهر، إلى البحر المتوسط. وقامت سفينة فضاء بتصويره ضمن مهمتها التجسسية!

أخيرا التهمت سمكة كبيرة، وهضمته وتغذت به، فزادت كمية لحمها ودهنها. بعد أن تخلل هو في أنسجتها. ثم صادت مركب صيد هذه السمكة ونقلتها إلى مصنع سردين (وهو في لحمها وشحمها) حيث تحولت إلى معلبات، في كل علبة قطعة صغيرة (منها ومنه) وبعض الزيت. بيعت المعلبات في بلاد كثيرة. وذات يوم اشترى أحد الجاحظين علبة. فتحها وسكبها في طبق وأضاف بعض الليمون والفلفل، تذوقها وقال لزوجته:

إن صناعة السردين تقدمت هذه الأيام!

رحلة سرد القصة تمضي مثل ليزيس لتتجمع أجزاء الحكاية. على عكس رحلة حياة الراوي نفسه الذي يتمزق إلى قطع داخل المعلبات، ليتلذذ معذبه الجاحظون ببعض لحمه بالليمون والفلفل!

أظن أن لكل إنسان بعض الجاحظين الذين ينغصون عليه حياته. والجاحظون في العالم الثالث يختلفون عنهم في الدول الأخرى في التفاصيل فقط.

الفانتازيا المستخدمة في هذه القصة مستمدة من حوادث الطفولة.

بنات الحور

أول رواية لي اسمها (دوائر عدم الإمكان) كتبته سنة ١٩٦٦ (اسمها في الترجمة الفرنسية: منازل القمر، وهو عنوان الفصل الثاني). تحكي عن فلاح مائت زوجه الجميلة جدا، وظل يرفض تصديق أنها مائت لأن الجمال لا يموت!

الرواية رحلة في عقل هذا الفلاح ووجدانه، خلال ليلة واحدة كان القمر فيها بدرا وفي حالة خسوف، أو كما تقول الحكايات عندنا: كانت بنات الحور يخنقنه فتأكلت أطراف دائرته. زوجته ماتت في ليلة مشابهة، فراح يطوف بطرقات القرية ينادى عليها، ورأى البدر المخنوق في السماء وجها مستديرا باهتا، له إنسامة شامنة أغاظته، فراح يرميه بالحجارة!

زوجه الحبيبة ماتت دون أن تلد له، مثل أرضه الغالية التي لم تنبت زرعا جيدا، إذ كيف يحدث الخصب في واقع مريض عقيم؟!

وفي هليانه هذه الليلة نعرف أنه كان ضحية نصاب باعه بلوزا وأسمدة فاسدة، وضابط شرطة حمى هذا النصاب، ورجل يدعى التدين نصحه بالسكوت وتفويض أمره إلى الله، وغيرهم. معظمهم طمعوا في جسد امرأته الجميلة، وبعضهم طمع في أرضه!

(دوائر عدم الإمكان) هي العقم. العقم في الإنجاب أى في الإبداع. لأن الابتكار يحتاج إلى مناخ الحرية والحياء الطيبة. نتعرف نسيج الرواية من خلال ذهن الفلاح المطلوب على أمره، الملتاث بين العقل والجنون. وهو عندما يتمنى أن تخنق بنات الحور القمر، نقرأ التفاصيل وكأنها تحدث فعلا. أى أننا نقرأ الخيال وكأنه حقيقي، والخرافة كأنها واقع معيش، لأنه يراها في مخيلته صورا نابضة بالحياة.

وقد وصفت جمال المرأة طبقا لمقاييس أغاني الفلاحين وليس طبقا لمقاييس أنا. وعندما خلعت ثوبها فوق سطح دارها جعلت النجوم والزرع والقمر والحطب والأواني وجميع ما يحيط بها ينطق وينشد متغزلا في جمالها بأشعار الغزل الشعبي. كان قصدى هو محاولة صياغة رواية مصرية شكلا ومضمونا.

بنى ححوت

في السنوات الأخيرة انهمكت تماما لمدة سبع سنوات في كتابة رواية ضخمة عن عدة أجيال من أسرة بنى ححوت. ستة أعوام لكتابتها، سبقها عام لتجميع المادة العلمية. لأن الرواية تدور في نهاية القرن ١٨ والقرن ١٩، قرن الاستعمار.

لم تكن المشكلة في تجميع المادة التاريخية، وإنما في معرفة أدق تفاصيل الحياة اليومية وقتها، طقوس الزواج، نوع العملات النقدية، حدود كل مدينة، هل كانوا يشربون الشاي وقتها لم يكونوا يعرفونه).

يقع هذا العمل الضخم في ثلاث روايات. اسمها تغرية بنى ححوت، الأولى إلى بلاد الشمال، الثانية إلى بلاد الجنوب (والشمال والجنوب هنا نسبة إلى المنيا مسقط رأس بنى ححوت ومسقط رأسى شخصيا). والثالثة إلى البحيرات المالحة والعذبة. وفيها جميعا يتغرب بعض بنى ححوت على طول مجرى النيل المبارك، إلى مصبه شمالا وإلى منبعه جنوبا.

وعندما كنت بالمدرسة الابتدائية عرفت من أين ينبع النيل وإلى أين يذهب. كتبت هذه المعلومات في إجاباتي عن أسئلة الجغرافيا. لكنى وجدانيا تمنيت للنيل أن ينبع من جبال القمر كما جاء في الحكايات القديمة. ربما لأن الاسم جميل يوحي بالخيال. والنيل يجرى في بلدان عديدة، ويجرى أيضا في دماء سكان هذه البلدان، وهو في روايتي شخصية مؤثرة في أبطال الرواية ومصائرهم.

تشكل الروايات الثلاث رحلات في الزمن (التاريخ والتراث الشعبي). وفي المكان (وادي النيل وأفريقيا). تبدأ ومصر واقعة تحت حكم المماليك، جاء غزو الأتراك العثمانيين فصارت مصر ولاية تابعة لهم، حكمها

باسمهم المالك ثم محمد على. مئات السنين من عصور الظلام والظلم، حتى كادت مصر تنسى شخصيتها الأصيلة العريقة!

تبدأ تغرية بنى حثوت بهذا الضياع، وتنتهى بلحظة تنوير، التنوير فى الحكمة الدرامية وفى وعى الأسرة. تتناول معاناة أن يكون الإنسان غربيا فى وطنه. وتغوص فى معنى القوة، قوة السلاح أو قوة الحرية. كان المصريون فى حاجة إلى صدمة حضارية ليعيدوا اكتشاف هويتهم!

والعجيب أن شخصية مصر شغلت توفيق الحكيم سنة ١٩٣٣ فى أولى مسرحياته (أهل الكهف). ولكن بشكل آخر: هل مصر فرعونية أو قبطية أو إسلامية؟. كما أن فكرة قوة الفرد وفكرة قوة الجماعة شغلت نجيب محفوظ سنة ١٩٧٧ فى رواية (الحرافيش)، ولكن بشكل عام!

والتاريخ المدون هو تاريخ الحكام والقادة، تاريخ شهوة الحكم والسيطرة، هيمنة القوى على الضعيف. الأقوياء يحركون التاريخ، الرحلة ورحلتهم والضعفاء أدواتهم. أما السير الشعبية فهى التاريخ الموازى وكما يتمتع الناس البسطاء. ويدو أننى أردت صياغة تاريخ هؤلاء البسطاء الذين يتجاهلهم المؤرخون.

من هنا جاءت دراستى لأسلوب الحكى الشعبى. أى أن الموضوع أو المحتوى فرض شكله الروائى. وهنا أتوقف مع بعض خصائص التراث الشعبى التى أفادتنى.

الأميرة ذات الهمة

فى هذه السيرة يبدأ الراوى المجهول تاريخ ذات الهمة قبل مولدها، ومن زمن جدها الأكبر. ويستخدم شخصيات تاريخية حقيقية مثل الخليفة هارون الرشيد وابنه المعتصم، ومثل قبيلة بنى كلاب. ويستعين بأحداث صحيحة مثل حروب العرب مع المملكة البيزنطية. لكنه يجمع هذه الشخصيات فى غير أزمانها وغير أماكنها الحقيقية. كما أن ذات الهمة لا ذكر لها فى كتب التاريخ، وإن كانت تشبه زنوبيا ملكة تدمر بسوريا، التى حاربت الروم (أى البيزنطيين)

الشاطر على الزيق

هذه السيرة المصرية هى آخر ما وصلنا من السير الشفاهية. ومن أحبها إلى قلبى، وأتمادى وأعتبرها (مع التجاوز الشديد) أول رواية مصرية. وسنبحث فى بعض خواصها الفنية.

زمن الانقلاب الحضارى، أى تحول منحى الحضارة من الصعود إلى الهبوط، هذا الزمن يعتبر زما دراميا، وفيه تنشأ الأساطير والسير الشعبية، تعبيرا عن رفض الناس للاختلال فى واقع الحياة!

وإذا كان الحكام لصوصا، والشرطة «يقتلون ويختطفون البنات ويسرقون ويحرقون» فمن الأفضل أن يسيطر على الأمن العام لص شريف من الناس، يسرق ممن لا يستحق ليعطى من يستحق. يسلك سبيلا غير مشروع! من أجل حق مشروع فى حياة آمنة!

فى أزمنة الانحطاط والفوضى هذه ظهر لصوص شعبيون سرقوا اللصوص الرسميين، فصاروا أبطالاً فى رأى الشعب وظهرت سير شعبية تمجدهم، منها سيرة على الزيق، أشطر الشطار. وكلمة شاطر فى العرف الشعبى تعنى الفارس الشجاع الذى يتقن فن التمثيل والتنكر، ويستغل مواهبه فى سرقة الأثرياء للصوص، ويتصرف بالشهامة والكرم ورعاية الضعفاء. وكان رئيس الشطار يصبح «مقدم الدرك» بالمدينة أى مديرا للأمن بها!

ويظل السيرة «على» اكتسب صفة الزيق لأنه كان يقلت من كل مأزق وكل كمين مثلما يتسرب الزيق من بين الأصابع. ولد يتيمًا لأن أباه قتل وهو بعد في بطن أمه. عندما شب تعلم فن الشطار على يد صديق والده أحمد الذنف، ثم يقرر الثأر لأبيه. بعد مغامرات حافلة بالدسائس، وفي رحلة طويلة من القاهرة إلى بغداد يفلح في تحقيق الأمن والعدل في القاهرة ثم في دمشق ثم في بغداد عاصمة الخلافة، كلما وقع في مأزق أو تعرض للموت أنقذته أمه. أخيرًا ينقذ الدولة من الخطر الفارسي ثم البيزنطي ليصبح مستشار هارون الرشيد الوفى!

وبينما هارون الرشيد على فراش الموت ينصح أولاده بطاعة الخالق والحكم بالعدل، والمساواة بين الفقير والغنى، وعدم قطع الأرزاق. وينصح ورثته بأن يعين في مناصب الولاة رجالاً فضلاء حتى تستقيم أحوال الرعية. وهذا هو هدف السيرة، الحلم بمجتمع تفرغ عليه آيات العدل الاجتماعي والحرية السياسية. فهي احتجاج على الظلم ونقد روائى للفساد. وقد صيغت أيام الحكم العثماني لمصر بظلمه وفساده!

وشخصيات الزيق والذنف وهارون الرشيد وأولاده حقيقية، لكن زمنًا واحدًا لم يجمعهم ومكانًا واحدًا لم يضمهم جميعًا. وهذا غير مهم عند الراوى لأنه لا يكتب تاريخًا، الذى يهمه هو المغزى والتجربة.

بعض الملامح

فى هاتين السيرتين وغيرهما لاحظت أن:

١- يظل السيرة الشعبية لا يولد بشكل عادى مثلنا. إذ تسبق ولادته نبوءة تحدد مصيره، وتواكب مولده ظواهر طبيعية خارقة. وهو فى الغالب من أصول عظيمة ويتعرض للظلم ثم ينتصر فى النهاية.

٢- يبدأ الراوى سيرة البطل قبل مولده بجيلين على الأقل.

٣- الراوى الشعبى لا يهمه التاريخ الرسمى، فقد يجعل ملكًا حقيقيا يعيش فى وقت قبل مولده أو بعد موته. وهو يتناول الحكام بالقدر نفسه الذى يتناول به شخصياته المبكرة، أى يعاملهم جميعا على قدم المساواة!

٤- فى سيرة (الأمير سيف بن ذى يزن) يزعم الراوى: أنه توجد فى جبال القمر قبة عظيمة ليس فيها إنسان، يجرى منها الماء برائحة المسك، يخرج من أربعة جوانب، منها نهرا ن غائران تحت الأرض يسيران بإذن الله إلى بلاد الترك والعجم، ونهران ظاهران هما الفرات والنيل!!.. كانت منابع النيل المجهولة عندهم تشغل تفكيرهم.

هذا بعض ما فعله الأدباء الشعبيون المجهولون، فماذا فعل حفيدهم، أى ماذا فعلت أنا فى (تغريبة بنى حتوت):

١- جعلت يوم مولد حتوت حافلا بأحداث الطبيعة، غير مألوفة لكنها ممكنة الحدوث.

٢- بدأت سيرته ابتداء من جده فأبويه لتقديم المناخ الاجتماعي والتاريخى الذى سوف يولد فيه، ولكن بشكل صحيح تاريخيا.

٣- كانت أمه بعد ولادة ابنها الأول «مرسى» تلد أطفالا ضعافا سرعان ما يموتون. وعندما كانت حاملا بحتوت فى أسبوعها الأخير، ظهرت فى القرية فجأة ضاربة ودع غجرية (عرافة)، قرأت لها الطالع وتنبأت بأنها ستلد ولدا ذكرا ترتبط حياته بثلاث علامات وهى: ظهور بقرة برأسين وخسوف القمر وكسوف الشمس.

إذا ظهرت العلامة الأولى عاش للثانية، فإذا ظهرت عاش للثالثة، فإن تحققت تغرب شمالا وشاهد الأهوال وانقلاب الأحوال، حيث يتسيد الفأر على القط ويركع الأسد للقرود. ثم يتغرب جنوبا ويعاشر السباع ويسبح بين التماسيح، ويصادف أنهارا من الدماء، حتى يرى قوس قزح في رذاذ مياه مطارية. ليمود سالما فائزا بحكمة الشيوخ، وهو بعد في شرخ الشباب!

هذه العلامات لم أضعها اعتباطا. فلدينا مؤرخ عظيم هو عبد الرحمن الجبرتي، كان يسجل يوما بيوم تاريخ الحكام والحياة العامة، وأسعار الغلال وارتفاع منسوب مياه النيل وكسوف الشمس وخسوف القمر. صادق علماء الحملة الفرنسية وعاش عدة سنوات تحت حكم محمد علي. وقد اقتبست منه تاريخا حقيقيا لكسوف الشمس، وثانيا لخسوف القمر، وثالثا لمولد بقرة غريبة برأسين (قال إنه شاهدها بنفسه). يفصل بين كل ظاهرة وأخرى عامان أو ثلاثة. فوجدت أن مواعيد هذه الظواهر الثلاث يتطابق مع نمو حياة الطفل حثوث.

بعد ذلك بدأت تغريبته إلى بلاد الشمال بمركب أخيه مرسى النيلية. وبينما هو في القاهرة يرى هزيمة المماليك أمام جيش بونابرتة قريبا من سفح الأهرام وعلى مرأى من نظرات أبى الهول الأزلية! شاهد الأهوال وانقلاب الأحوال. وفي فوضى القتال يفضل عن أخيه الكبير مرسى. يلتقى بفتى قاهري يتيم اسمه «الشاطر». وهكذا نمضى تغريبته الأولى وقد حدثت فيها الصدمة الحضارية للمصريين. فبعد تخلف وعزلة مئات السنين رأوا جيشا حديثا وآلات علمية لم يروها من قبل. وأدركوا أن العالم الخارجى قد سبقهم إلى التطورا!

في تغريبه الجنوب يهرب هو وصاحبه الشاطر صوب الجنوب، ظنا منهما أن الفرنسيين يطاردونهما. وتتعدد الأحداث فيتوجهان إلى بلاد النوبة ثم بلاد القفور (أو دارفور بالسودان) مع شاب صعيدي كان متوجها إلى دارفور للبحث عن أخيه الذى اختفى هناك.. ثم يلتقون بقافلة كبيرة تنقلهم من موت محقق في الصحراء، وفيها يترغفون محمدا بن عمر التونسي الذى كان مرثحلا أيضا للبحث عن والده.. ويتوغلون بعد ذلك إلى بلاد قبائل الدنكا ثم إلى خط الاستواء حيث منابع النيل وبحيرة أكروى العظيمة التى سماها الإنجليز على اسم ملكتهم فكتوريا!

وفي رذاذ المياه المتناثر من الشلال الساقط من البحيرة يرى حثحوت ألوان قوس قزح، لتتم نبوءة العجربة. وبقي عليه أن يعود إلى أهله بعد غربة ١٤ سنة فائزا بحكمة الشيوخ، وباله من فوزا!.. لكنه يتغرب بعد ذلك مع صاحبه الشاطر!

وطبقا لمعلوماتي فإنني أظن أن أحدا من قبل لم يسبقنى ويكتب رواية تدور أحداثها في هذه البقاع وهذا الزمان. حتى من أبناء المنطقة.

٤- وهكذا ومثل حكايات (ألف ليلة وليلة)، تتولد من الحكاية الأصلية حكاية ثانية، ومن الثانية ثالثة.. ويشكل يخدم العمل كله.

٥- يتورط بنو حثحوت في رحلات تفوق فى أخطارها رحلات السندباد، لكنها رغم غرابة أحداثها واقعية وليست خرافية.

٦- وكما أن شخصيات المملوكين مراد بك وإبراهيم بك، ونابليون وديزيه ومحمد علي حقيقية، فإن شخصية محمد بن عمر التونسي حقيقية كذلك. وجاء ذكرها في زمنها الحقيقي، وهو بعد عودته إلى القاهرة عمل في جيش محمد علي، وكتب مشاهداته في بلاد القفور، في كتاب نشر بالفرنسية سنة ١٨٤٥ تحت

عنوان: رحلة إلى دارفور Voyage au Darfour من ترجمة الدكتور بيرون الذى عمل فى مصر زمن محمد على مساعداً للدكتور كلوت بك. ثم نشر بالعربية سنة ١٨٥٠.

أى أننى استخدمت الشخصيات التاريخية استخداماً روائياً مثلما فعل الراوى الشعبي، مع فارق أننى استخدمتها فى أزمنتها وأماكنها الصحيحة. إلى جانب الشخصيات المتخيلة مثل بنى حثوت والآخرين.

٧- فى سيرة «تغريبة بنى هلال» فإن كلمة تغريبة مشتقة من الاتجاه غرباً. أما فى «بنى حثوت» فهى مشتقة من الغربة.

٨- افترضت أن التغريبة كلها من تأليف مؤلف مجهول، وأننى عثرت عليها وقمت بتنقيحها وتحقيقتها فقط. وهذا أعطانى حق كتابة بعض الهوامش وضحت فيها بعض التواريخ وشرحت بعض أسماء الوظائف التى لم تعد موجودة الآن.

٩- استخدمت فى أسلوب الكتابة بعض العبارات التى كانت محببة عند الرواة، فهم مثلاً يقولون فى نهاية كل مرحلة «وهذا ما كان من أمر على الزيتق، أما أمه فكانت...» وكان قصدى إعطاء مذاق وطعم القدم دون إرباك القارئ بعبارات عتيقة سقيمة.

١٠- ومع التقدم فى الزمن، تطور الأسلوب وتخلى عن مثل هذه العبارة فى الرواية الثالثة وهى التغريبة إلى البحيرات وأطلقها «أمشير» حفيد حثوت من جهة الأم والشاطر من جهة الأب. وتداول فى زمن والى مصر الخديوى إسماعيل وقروضة التى استدانها من بنوك أوروبا بالفوائد الباهظة، لإتمام حفر قناة السويس. وفيها يزداد الوعى القومى لدى المصريين. ثم يصبح أسلوب الرواية عصرياً، حيث تكون مصر قد عرفت الصحافة والمسرح والأوبرا. وتكون ثورة أحمد عرابى فى مجدها تطالب بالاستقلال عن تركيا لأن مصر للمصريين. وهى عبارة تشكل عودة الوعى إلى المصريين. وفى هذه الرواية يجد أمشير نفسه مشتركاً رغماً عنه ضمن حملة الرحالة الإنجليزى صمويل بيكر لاكتشاف منابع النيل، لحساب الخديوى إسماعيل الذى أمدّه بالمال والرجال. وفى منطقة مجهولة من جنوب السودان قتل بيكر بينادقه عشرات من شباب قبيلة بارى كى بشير الرعب بين القبائل الأخرى. وعندما أراد التوغّل جنوباً صوب منابع النيل احتاج إلى استفجار بعض الأهالى للعمل حمالين.

توجه إلى قرية صغيرة آمنة وأبلغ شيخها برغبته. كان الزعيم المعجوز يرفض التعاون مع هذا السفاح. لم يرفض صراحة، وإنما نظر إلى البنادق الإنجليزية وقال فى ذكاء فطرى:

«مخازننا مليئة بالطعام فلماذا نعمل؟ سمعت عن قتلك لشباب قبيلة بارى. أنت أقوى منا بنيرانك. نحن قوم طيبون، مسالمون لأننا ضعفاء نعجز عن أذى الآخرين!

سأله بيكر وقد فهم مغزى الكلام:

وهل الأقرباء أشد؟

فتساءل المعجوز فى حكمة الشيوخ:

لماذا هم أقرباء إذن!!

طوال رحلته كان بيكر يتباهى صالِحاً: «لا أحد يصمد أمام البنادق الإنجليزية». وكان شعار الرحلة هو القضاء على تجارة الرقيق. وفى الحقيقة كان الخديوى ممول الحملة يحلم بتكوين إمبراطورية سوداء فى أفريقيا.

وكان بيكر يخطط لرسم خريطة المنطقة كى تستعمرها بلاده. فى نهاية المطاف انتصرت بريطانيا لأنها الأقوى، واحتلت مصر ثم السودان ويقاع شاسعة من القارة البائسة!

وكان الشعار نشر المدنية!

هذه الحادثة حقيقية. فلماذا لا يكون «أمشير» ضمن المرافقين، مادام ذلك يخدم الرواية، ومادام الزمن التاريخى يتطابق مع الزمن الروائى.

رغم هزيمة عربى واحتلال الإنجليز لمصر، كان واضحا أن هذا الاحتلال إلى زوال، لأن مصر أعادت اكتشاف شخصيتها.

ورغم بعض الانتكاسات، فقد عرفت معنى الحرية والدستور والبرلمان. كانت تغرية بنى حثوت ورحلاتهم الشاقة تعبيرا عن شوق الإنسان الأزلى إلى السلام والحرية والحياة الكريمة.

وفى مصر القديمة، فى الأوقات التى فقد فيها الناس حريتهم الشخصية، انتشرت أناشيد الندم التى تقول: «أيها الإله لا تعاقبنى على ذنوبى الكثيرة، فإننى إنسان لا عقل له، أقضى طوال يومى فى ملء فمى كما تفعل البقرة فى طلب الحشائش!»

أما فى الأوقات التى نال فيها كل فرد حريته وحقوقه الشخصية، كان يتباهى فى مرح قائلا «كنت فنانا فى الحديث، شجاعا بلسانى، عاملا بذراعى.. أنا ابن الحكماء، ابن الملوك القدماء». وما أعظم حرية الإنسان وانطلاق العقل.

إن هذه الشهادة نشرت ترجمتها الفرنسية أولا فى مجلة الأدب المقارن الفصلية:

"Revue de Littérature Comparée" عدد يناير - مارس ١٩٩٤ تحت عنوان: «رحلة عبر الزمان»

وكان العدد كله مخصصا للأدب العربى الحديث، للمرة الأولى فى تاريخ المجلة الطويل. بعد ذلك نشر أصل الشهادة العربى فى مجلة «الهلال» القاهرة إبريل ١٩٩٥.

وفىما يتعلق بالرواية التاريخية أود أن أضيف الملاحظات أو القناعات الآتية:

أولا: خطيئة الخبايا أو التحامل: فى الرواية التاريخية توجد شخصيات من وحي خيال المؤلف، هو حر فيها يشكلها ويحركها حسب مقتضيات التركيب الروائية، وحسب رؤيته فى العصر الذى يكتب عنه.. كما توجد شخصيات واقعية حقيقية، وهذه ليس من حقه إطلاقا أن يغير فى صفاتها وتصرفاتها الثابتة فى صحيح التاريخ، ولا يجوز له تغيير بعض وقائع التاريخ بحجة أن هذه رؤياه الفنية.

وعلى سبيل المثال، إذا جاء ذكر حاكم ما، وكان فى واقع حياته دمويا بذنيا، فلا يجوز للكاتب تحويله إلى وديع مهذب، تحت زعم تحسين صورة تاريخنا المجيد، فهذا تزوير. والقاعدة هنا أن: الخبايا تحمل فى طياتها خطيئة روائية كبرى، تماما مثل التحامل. وإذا وقع الكاتب فى هذا الخطأ عن جهل فتلك مصيبة الضحالة، وإذا ارتكبه عن عمد فتلك مصيبة التزييف!

ثانيا: الحقيقى والمتوهم: إذا جاء مثلا ذكر الخديو إسماعيل فى رواية ما، وكنا نعرف عنه من التاريخ المكتوب المؤكد أنه امتلك من الجوارى المئات، وتزوج من أربع زوجات أجنبيات، نعرف أسماءهن المسجلة فى

الوثائق الرسمية والمذكورة في صكوك الوراثة.. فليس من حق المؤلف أن يزوجه من امرأة أخرى غيرهن، لأن الحقيقي لا يتزوج من وهمية، ولأن زواج الشخصيات التاريخية الحقيقية ينتج عنه حقوقاً في المواريث، قد تؤدي إلى تغيير الأحداث..

وحتى يصبح الكلام حاسماً، أعطى مثلاً بشخصية معاصرة لنا نحن الكهول، مثل جمال عبد الناصر، جميعنا يعرف أنه لم يتزوج إلا من سيدة واحدة، فإذا جاء مؤلف وقام بتزويجه من سيدة أخرى وزعم أن هذه رؤيته الفنية مفكراً، فسوف نقول له:

«لا مؤاخذه يا مفكر هذا ليس من حقك!»

ثالثاً: مناطق حرة: لكن، بما أن التاريخ لم يذكر لنا أسماء جوارى الخديو إسماعيل، هنا يصبح من حق الكاتب أن يجعل إحدى شخصياته المتخيلة جارية لإسماعيل، بشرط ألا ينتج عن هذه العلاقة ابناً ذكراً، لأنه طبقاً للعرف السائد وقتها يكون ابناً شرعياً للحاكم، من حقه الوراثة والألقاب!

وإذا حدث في التاريخ أن كانت في حياة شخص حقيقي فترة غامضة في سيرته، كأن يكون اختفى عن الأنظار تسع سنوات مثلاً، ثم عاود الظهور، وأن هذه السنوات التسع مجهولة تماماً، يكون من حق المؤلف تخيل ما حدث فيها، بحيث تكون رؤياه الفنية عن هذا الشخص متسقة مع ما نعرفه عنه من قبل ومن بعد هذه السنوات التسع.

رابعاً: لا يصح للمؤلف أن ينقل شخصية تاريخية من زمنها إلى زمن آخر، إلا إذا كانت الرواية من نوع «الفانتازيا» الصارخة، ويكون القارئ على علم بأن المؤلف لم يتقيد بالأزمنة الحقيقية لدواعي فنية (أغلب الظن ساخرة، أو لإحداث مفارقة بين أفكار زمنيين مختلفين، أو غير ذلك).

خامساً: أقول قولى هذا واستغفر ربي، لى وللروائيين أجمعين.



كُتِبَ مَا تَزِيدُهُ الرِّوَايَةُ !

محمد جبريل

«القصة تكتب نفسها

إن الفنان الحقيقي يهب نفسه كلها للفن»

بوشكين

«للفنان عالم خاص يملك مفتاحه هو وحده»

أندريه جيد

«الفن هو التعبير عن تجربة إنسانية في صورة جمالية»

٠٢ ج

إن الفن يزلزلى. عبارة لفلوير، أذكركها كلما أنهيت عملاً ما. لقد كانت الكتابة – فى تقدير فورستر – أمراً مريحاً وأعلن دهشته لعبارة «آلام الخلق». وأكد مورافيا أنه يكتب ليسلى نفسه. والكتابة عند الكثيرين هى مجرد تسلية. يفيظنى قول أحدهم، رداً على اعتذارى عن موعد بأنى مشغول: يعنى مشغول فى إيه؟ والكتابة أليست مشغولية؟ أليست همّاً يجب حشد النفس له؟! أذكر عجب جون برين من افتراض الناس أن الكتابة لا تعدو ضرباً من السحر، وأنها تخلو من الجدية. عذر الفتاة مقبول إذا تحدّثت عن انشغالها بغسل شعرها، أما عذر الانشغال بالكتابة فهو غير مقبول. وحين سئل ولیم ستايرن: هل يستمتع بالكتابة؟.. أجاب: كلا، بالطبع. نعم، إنى أشعر شعوراً طيباً عندما أجيد، لكن ذلك الشعور يتخلله الألم الذى أعانيه كلما شرعت كل يوم فى الكتابة. بصراحة، إن الكتابة جحيم!

اللغة تقول: إن الإبداع هو «إحداث شيء على غير مثال سابق». وإذا كان أنثريه جيد قد كتب لإبداعه «على أمل أن نجد قارئاً لم يقرأ الأعمال السابقة علينا فإن ناثالي ساروت تعلن: «يجب ألا نكتب إلا إذا أحسنا بشيء لم يسبق أن أحس به، أو غير عنه، كتاب آخرون». ويقول سيزان: «إننى أريد أن أرسم، وكان رسماً واحداً من قبلى لم يتم بهذه المهمة». ولعللى أومن بأن مهمة الرواية الأهم – والتعبير لفلوير – هى أن تبين دائماً عن الجديد. والخطأ الأكبر الذى يقع فيه الروائى هو أن يكون سلفياً، فيكر ما اكتشفه – من قبله الآخرون ١. القول بأن لا جديد تحت الشمس، ينطوى على مغالطة واضحة. ثمة جديد دائماً تحت الشمس، وكل يوم هو إضافة – سلبية أو إيجابية – فى حياة الفرد والمجموع، وفى حياة الكون كله، وإلا فماذا تعنى آلاف المتجزئات التى تقدمها البشرية، فى توالى الأيام: الكتب والاختراعات والاكتشافات وطرائق التربية والإبداعات الفنية وغيرها ١٩١. يقول هيراقليطس: «لا نستطيع أن نستحم فى مياه النهر مرتين». ودلالة الكلمات واضحة، فمياه النهر فى جريان دائم، بحيث يقتسل المرء دائماً فى مياه جديدة. يعجبني قول جاريما ماركيث: «الكتاب الذى لا يعرف ماذا يعمل، يسعى دائماً ألا يكون شبيهاً بالآخرين، لكنه يصبح فى الحال غير متجاهل للكتاب الذين يحبهم، أفضل من هجرهم نهائياً». وأوافق جورج دوميزيل بأنه «على كل إنسان أن يخوض تجربته الخاصة، وأن يكتشف بنفسه صبيغتها».

والحق أننى لا أذكر متى كان تعرفى الرواية والقصة القصيرة، قارئاً فى البداية. ثم واحداً من الذين يطمحون لتقديم إضافة فى هذا المجال. كانت أيام طه حسين هى أول ما أذكره من قراءات مؤثرة. قرأتها فى حوالى الثامنة من عمري. أحببت لغتها فى القراءة الأولى، ثم ألممت بمضمونها فى القراءة الثالثة. وأقصد – بعد ذلك – كثيراً من مكتبة أبى. كانت تضم عدداً هائلاً من المؤلفات التى تعنى بالآوان المعرفة الإنسانية، والقصة والرواية – بالطبع – من بينها. وحين جرى القلم بالمحاولات الأولى، فإنها لم تكن أكثر من تقليد ساذج لكتابات المنفلوطى ونجيب محفوظ وعبدالحليم عبدالله والمازنى وحقى وغيرهم من أدباء جيل الرواد وجيل الوسط، الذين أتاحوا لى مكتبة أبى قراءة مؤلفاتهم. وقد أقدمت فى سن باكراً على إصدار كتابين، يتبدى فيهما ذلك التأثير بصورة مؤكدة، وهما (ظلال الغروب) و(الملاك). أنت تجد فى كل فقرة، وكل تعبير، إفادة من كتابات هؤلاء الكبار. كنت أنفذ – دون أن أدري! – نصيحة د. جونسون «انقل كتابات أدباءك المفضلين حتى تستطيع، ذات يوم، أن تكتب مثلهم. فالمتدئ يعمل بغريزة التقليد. الأطفال يقلدون آباءهم. فإذا ذهبوا إلى المدرسة، ظل بعضهم مقلداً طيلة حياته، فى حين يستقل الآخرون بشخصياتهم. لهذا، فإنه يبدو طبيعياً أن يبدأ الأديب الناشئ بتقليد الكبار». كنت فى مرحلة الصبا. لم أستقر على أسلوب، وإن تعجلت – فى الوقت ذاته – أن أكون كاتباً. تناولت فى (ظلال الغروب) قصة حب بين شاب وفاتنة. أما (الملاك) فقد كانت أنثيه بمقال رثاء لأمى، التى اختطفها الموت قبل سنوات. وبالطبع، فأنى أعتبر هذين العاملين من ذكريات الصبا. بل إننى أتردد كثيراً فى وضعهما تحت تصرف الدارسين، حتى لا يصدموا فى سذاجات البداية. ولعللى أذكر قول هنريش بول «لقد حاولت دائماً أن أكتب، وجربت ذلك فى وقت مبكر، لكننى لم أجد الكلمات إلا بعد ذلك بوقت طويل».

أما قصة البداية التى أعترف بها، فهى «ياسلام» من مجموعة (نلك اللحظة). كنت أسير فى شارع شريف، بالقرب من ميدان محطة الإسكندرية، عندما استمعت إلى شيخ يبيع الكيزان الصغير، يخاطب نفسه بأنه يريد النوم فى أى مكان، ولأن مصر – أيامها – كانت تواجه عدوان ١٩٥٦، فقد تناولت مؤسسة الرجل

باعتباره ضحية للحرب. ثم كتبت العديد من القصص القصيرة، مزقت معظمها، ونشرت أقلها، وبعضها لم أنشره في مجموعتي الأولى.

✱

يقول نورمان بوردور في سيرته الذاتية:

الكتابة من أشد الأنشطة الإنسانية غموضاً. ولا أحد، حتى المحللين النفسيين، يعرف القوانين التي تحكم حركتها أو تروفيها. فالقصيدة والقصة والرواية والمقالة والمسرحية، وحتى الدراسة النقدية هي هناك، حتى قبل أن يخط الكاتب كلمة واحدة على الورق.. يفعل الكتابة أشبه بالفتح السحري الذي يفتح الباب المغلق، فيبدأ الإبداع في التدفق.

ويقول صامويل بترل عن أعماله الروائية:

إنني لا أضعها أبداً. إنما هي تنمو. فهي تُقبل على ملحة في أن أكتبها. ولولا أنني أحببت موضوعاتنا لحزنت، وما كان لشيء أن يحملني على كتابتها إطلاقاً. أما وقد أحببت هذه الموضوعات فعلاً، وأما وقد جاءت الكتب قائلة إنها تريدني أن أكتبها، فقد تملكت قليلاً، ثم كتبتها. (ترجمة نبيل راجب/ الجديد ٧٨/٣/١٥).

أصارحك أني أخشى العمل الفني قبل أن أبداً في كتابته. يشغلني، ويلج عليّ. أقرو - مرات كثيرة - أن أدخل إلى نفسي لأكتبه، لكنني أذرع بحجة ما، فأتشاغل عنه، وإن ظل يشغلني إلى حد بعيد. ثم أبداً في الكتابة عندما أشر أن هناك إلحاحاً داخلياً يدفعني إلى ذلك. ربما انشغلت، أو تشاغلت، فتغلت اللحظة المناسبة. وحين أتوهم ثانية أنها قد عادت، تأتي الكلمات باهتة، باردة، كالوجبة التي لم تقدم وهي ساخنة، وفي معظم الأحيان، فإن البدء والختام في قصة قصيرة - أحرص أن يكون ذلك في جلسة واحدة - تأتي أقرب إلى المفاجأة ربما تظاردني الفكرة شهوراً، فأتناساها وأهملها وأنصرف عنها إلى قراءات وكتابات أخرى. ثم يجرى القلم على الورق دون تعمد. أحياناً كنت أهم بكتابة رسالة أو مقال صحفي، فيتحول - منذ البداية - إلى القصة التي كانت تشغلني وتشاغلني. وعندما أنتهي من كتابة القصة، فإنني لأحاول نشرها قبل بضعة أشهر. أعيد النظر فيها بين حين وآخر حتى أطمئن في النهاية إلى إمكان نشرها. فإذا نشرت لم يعد لي بها بعد ذلك صلة. ولأن الفكرة حين تختار لحظة تسجيلها تكون أشبه بالمولود الذي لابد أن يغادر بأكمله رحم أمه، فإنني أكتب بسرعة، دون توقف. ما يشغلني هو التدوين فحسب. ربما أتوقف أمام كلمة، أو جملة، أو موقف بكامله، فأجاوز ذلك كله، وأترك السطور مكانه خالية وأواصل الكتابة، على أن أعود إلى السطور الخالية بعد ذلك، فأحاول أن أسرد بياضها. بعض أعمالي وانتني - «هل» على سبيل المثال - وأنا في حلم بقطعة. قمت من فراشي، وسجلتها، كما رتبتهما الذاكرة في حلم البقعة. ولما قرأتها، لم أضف إليها - ولا حذف - حرفاً. نقلتها على الآلة الكاتبة بصورة الكتابة الأولى. كنت أتردد في البوح بذلك الأمر، حتى عرفت أنه يحدث للكثير من الأدباء، وأذكر قول همنجواي: «يحدث لي أحياناً أن أحلم بالسطور نفسها. وفي هذه الحالة فإنني أستيقظ وأكتبها، وإلا ربما نسيت الحلم تماماً». لقد كانت كوليت تقضي الصباح كله في كتابة جملة واحدة. وأنا أفضل أن أترك لهذه الجملة موضعها من السياق، ثم أنأملها. أضعها في بالي، لأحاول صياغتها في حياتي العادية: في البيت، في المكتب، في الطريق، حتى إذا تشكلت على النحو الذي يرضيني، ملأت بها الموضوع الخالي من السياق. تعمد وصل الجمل حتى بالمعاني الغائبة يضر بالعمل الإبداعي، فأنت قد تقبل -

لكي يتكامل العمل - كتابة ما، قد يكون في وعيك أفضل منها. أنا أكتب القصة القصيرة، أو الفصل في رواية، في جلسة واحدة. لا أترك القلم والورق قبل أن أنهى ما يبدى. يملئ العمل مضمونها، ولغته، والتقنية التي تشكل صورته الظاهرة. ربما اتجهت الأحداث إلى عكس ما كنت أفكر فيه قبل البدء في الكتابة. وربما أبانت الشخصيات عن نقائص ما كنت أتصوره فيها. لا أحاول التدخل، إنما أترك المسألة برمتها إلى موروثات وقراءات ورؤى وتجارب. وكما يقول همنجواي، فإن همى الأول وأنا أبدأ في كتابة الرواية، هو أن أنجزها. إذا صادفت قلقاً في بعض المواقف أو التعبيرات، أو حتى الكلمات التي تعبر عن المعنى، تجاوزتها ليظل الخط متصل إلى نقطة الختام. ثم أبدأ في رتق ما أهملته من قبل، أو يبدو لي غير منسجم مع العمل، ولا أترك القلم، وأعتبر العمل منتهياً إلا إذا بدأ العمل، جسماً مكتمل الملامح والقسمات والتكوين، كلوحة فنية مكتملة الأبعاد والألوان والظلال، كقطعة نسيج لاتعاني عيوباً تقلل من قيمتها. لا أقصد بذلك أني أكتفى بمجرد وضع السواد على البياض - كما يقول موباسان - «أكتب أي هراء، ولا يهمني ماذا يكون، ثم أنظر فيه بعد حين». إنما أنا أكتب بالفعل، أحاول أن أعبر بقدر ما توافني الموهبة، وحضور اللغة. فإذا استعصى التعبير، تركت الجملة، أو الفقرة، حتى لا أفقد الموصلة، ثم أعود إلى النص، أطيل قراءته، أعادها، وأأمل وأفكر وأعدل وأبدل وأضيف وأحذف، حتى أطمئن إلى أنني لم أخطئ في تركيبة جملة، ولا إلى موضع كلمة ولا حرف. وربما أقدمت على تمزيق العمل، لأن صورة المولود شواء، فلن تجدى إعادة نظر. عموماً، فإنه يجب أن تكون أمام الفنان فترات للتأمل، وهذه الفترات عندي حين أقود سيارتي، أو عند استخدامي للمواصلات العامة (أوبس، مترو، قطار إلخ..). أو لحظات القراءة، عندما تثيرني معلومة فأسرح فيها، وربما بعيداً عن المعلومة نفسها. وقد تأتي لحظات التأمل تحت «الدش»، أو في دورة المياه، أو حتى أثناء تناول الطعام، إنها تأتي في اللحظات التي أعزل فيها - دون وعي دائم - عن الآخرين. أذهب إلى جزر قريبة، وبعيدة، أنتقل فيها بين عوالم واضحة وضبابية التفصيلات وهلامية. في هذه اللحظات، توافني فكرة الرواية، أو القصة. أستكمل الجملة الناقصة، أحذف الكلمة الزائدة، وربما الحرف الزائد. قرأت لفيلكس ألكرن أن قلمه كان يجري على الورق بقدر ما توافني السرعة، فهو يجعل بعض الكلمات إشارات وخطوطاً، ويملاً الصفحات بما يصعب قراءته. ربما كان خط ألكرن جيداً، فهو يسود بالكتابة السريعة. أما خطي فهو سوء في الكتابة العادية، ويصعب على قراءته - أحياناً - بعد أن أكتب بسرعة - ولولا أنني أفلح في القراءة بالتذكر، فعلي كنت سأنتخلص من الكثير الذي كتبت، بأساً من قراءته.

*

يعرف بعض الأدباء «الإلهام» بأنه «القدرة على أن يخلق المرء في نفسه أنسب الحالات للعمل». ويقول أوستروفسكي: «إنني مقتنع بشئ واحد، هو أن الإلهام يأتي أثناء العمل، والكتاب يجب أن يكون كالبناء في هذا البلد، أي أن يعمل في جميع الأجواء، سواء كانت سيئة أو حسنة، وأنا أتفق مع ذلك الرأي تماماً، فالقضية ليست في «أنسب الحالات للعمل»، ولكن في مدى قدرتنا على إيجاد تلك الحالة في النفس. كذلك فأني أتفق مع الرأي بأنه ينبغي على الكاتب ألا ينتظر حتى يأتيه الإلهام - وقد لا يأتيه! - وإنما عليه أن يذهب، فيحصل عليه. يقول جون برين: من الخطأ أن تنتظر الوحي قبل الكتابة، لا لأن الوحي لا يوجد له، بل إنه لا يأتي إلا مع الكتابة. يكفي أن تكون لديك الصورة. ليس من المحتم أن تكون عالماً بأصل الصورة، لكن من المهم أن تكون لديك الصورة، وهي لن تكون موجودة، ومتبلورة إلى حد ما لم تكن قد اتخذت قراراً بكتابة القصة - أو الرواية - وهممت بكتابتها. يقول همنجواي: «في روايتي (العجوز والبحر)، كنت على علم بأمرين

أو ثلاثة من الموقف كله، ولكن لم أعرف القصة. كما لم أكن أعرف على وجه الدقة ما سيقع من أحداث فى (المن تدق الأجراس) أو (وداعا للسلاح).

والحق أنى حين أبدأ فى كتابة عمل ما، فإن صورته فى ذهنى لانتكون واضحة تماماً. إنى أكتفى بالفكرة دون تفصيلات، وإن توضحت بعض التفصيلات الصغيرة، لكننى أفضل أن يكتب العمل الفنى نفسه، بمعنى أنى أرفض التحديد الصارم لصورة العمل منذ بداية الكتابة، حتى لحظة ترك القلم؛ وذلك تعسف لا أنصوّر أنى أقدم عليه. وكما قلت، فإنى أبدأ الكتابة وصورة العمل غير واضحة الملامح، فتتوضح معالمها أثناء الكتابة، لأنها هى التى تهب تلك الملامح، بإسهام من المخزون الذى أمكته من الخبرات والتجارب والرؤى والتصورات. عندما أبدأ الكتابة، فإنى أتعتمد كثيراً على الخبرات - خبراتى وخبرات الآخرين - الكامنة والمترسبة فى أعماقى. لا أجهد نفسى فى البحث، ولا أحاول انتزاعها، إنما أترك للعملية الإبداعية سبيل استدعائها على الورق. تظهر فى الوقت الذى تريده، وعلى النحو الذى تريده، دون تعمد ولا قسر من ناحيتى. وربما تكون الشخصية أو الحادثة غائبة تماماً، فلا أذكرها إلا أثناء عملية الكتابة.

*

لفلوير عبارة شهيرة هى: «أنا مدام بوفارى»، بمعنى أنه عندما يتحدث عن مدام بوفارى، فإنه كان يتحدث عن نفسه. والمؤكد أنى لست موجوداً خارج أعمالى. ما أكتبه يتضمن رجهاً من وجوه حياتى: قراءة، مشاهدة، تجربة، إلخ... من الصعب أن أجد ذلك فى كل ما كتبت، مع أنى أجد نفسى فى الكثير مما كتبت. أجد ناساً عرفتهم، التقيتهم، صادقتهم، عايشت خبراتهم وتجاربهم، ولحظاتهم الهائلة والمأساوية، أجد العديد من الأماكن والأزمنة التى اتصلت بحياتى، بصورة وبأخرى. لاحظ الناقد «لاكاز» فى دراسة له عن الكاتب الفرنسى الشهير أندريه جيد أن تفصيلات السيرة الذاتية لكاتب ومنماتها، تشكل بعداً أساسياً فى أعماله الفنية (لايخلو من دلالة، قول همنجواى: إننى لأعرف إلا مارايتيه). وأنصوّر أن هذا هو الدور نفسه الذى تشكل سيرتى الذاتية فيما كتبت، وأكتبه، من أعمال. أذكر حين أنهيت قصتى «القرار» مفاجأة القصة لى بأن الشقة التى اختارها الراوى للإقامة بعيداً عن مشكلات إخوته، هى الشقة نفسها التى أمضيت فيها طفولتى وصباى إلى بداية العقد الثالث، فى الدور الثالث، البيت رقم ٥٤، شارع إسماعيل صبرى بالإسكندرية. وأذكر قول باشلاز:

إن البيت الذى ولدنا فيه، بيت مأهول، وقيم الألفة موزعة فيه. وليس من السهل إقامة توازن بينها، إذ هى تخضع للجدل، فالبيت الذى ولدنا فيه، محفور بشكل عادى، وفى داخلنا. إنه يصبح مجموعة من العادات العضوية.

ولعلك لاحظت شيها واضحاً بين الكثير من الشخصيات التى قدمت فى أعمالى، ذلك لأن معظم هذه الشخصيات تعبير - بدرجة وبأخرى - عن شخصية الكاتب نفسه.

القصة يجب أن تكتب نفسها. فعل الكتابة اكتشاف. أرفض التصور بأن الكاتب يبدأ قصته وهو يعرف تماماً صورتها النهائية. القصة تكتسب ملامحها وقسماتها أثناء ولادتها. قد يأتى المولود فى صورة غير التى ربما كان يتوقعها الفنان نفسه. قد تبين القصة أو الأحداث عن ملامح ربما لم تخطر فى باله. كاتب القصة يختلف عن «السيناريست» فى أن «السيناريست» عنده قصة جاهزة، فهو يحول القصة إلى مشاهد. وفى كل

الأحوال فإن كتابة القصة ينبغي ألا تخضع للمنطق الصارم، للعقلانية التي قد تفقدناها تلقائيتها. الفنان مطالب بأن يخفض صوته إلى حد الهمس، حتى يتحقق الإيهام بالواقع، ولا يتحدث الفنان نيابة عن شخصيته.

أحياناً، أبدأ في تصوير الشخصية، ولها في مخيلتي ملامح بناتها. ثم تزدى الملامح التي تصورها - أثناء عملية الكتابة - لتحل بدلاً منها ملامح أخرى، فتأني الشخصية مغارة - سلباً أو إيجاباً - لكل ما تصوره. وربما بدأت في كتابة عمل ما وفي داخلي وهم أنني أمتلكه، أعرف البداية والنهاية. فإذا بدأت في الكتابة، أسطر قليلة أو كثيرة، لم أعد سوى أداة للتسجيل. القصة تكتب نفسها، كأنها الأمواج التي تذهب بالقرى إلى شواطئ لم يكن يتوقع رآته الوصول إليها. وكما يقول سيمينون: «أنا لأعرف في البداية ماذا سيحدث لأبطالي بعد قليل. فإذا عرفت ذلك، انتابني السأم والملل. أنا لا أكتشف الواقع دفعة واحدة، بل أقع عليها وأنا أنتقل من فصل إلى آخر، وكأني أحكي قصتي لنفسي لئلا أزعج». وبالتأكيد، فإن ما أريده بعد أن أتم كتابة عمل ما، يختلف عن الصورة التي كتبتها بها فعلاً. تغيب شخصيات وأحداث وأماكن كنت أصور أنها أساسية، لتحل بدلاً منها شخصيات وأحداث وأماكن كانت مخفية في تلافيف الذاكرة، ثم ظهرت في وقت لم أحده. مجرى الشعور لا يعرف الترتيب ولا المنطق، ولا يحده زمان ولا مكان، لكنه أشمل من كل زمان ومكان، ويختلط فيه الماضي بالحاضر باستشرافات المستقبل. إن همنجواي لم يبدأ أيًا من رواياته على أنها رواية. لم يجلس إلى الورق - ذات يوم - ليكتب رواية، لكنه كان يبدأ كل ما كتب على أنه قصة قصيرة، قد تنتهي بالصورة التي أرادها، وقد تطول فتصبح رواية. ولقد بدأت روايتي (من أوراق أبي الطيب المتنبي) باعتبارها قصة قصيرة، لكن اتساع القراءة في الفترة التاريخية، وسع كذلك من بانورامية الصورة التي يجدر بي تناولها، فتضاعفت الصفحات القليلة - كما كنت أعد نفسي - إلى ما يزيد على المائة والخمسين صفحة. وكانت (تلك اللحظة) - مجموعتي الأولى - كتاباً أولياً، يتكون من ثماني قصص، هي أقرب إلى الإسكشاش، أو الرسوم التخطيطية لأعمال أكثر اقتراباً من فن القصة القصيرة، أكثر اقتراباً من النضج. وباختصار، فقد وشت «تلك اللحظة» بطموحاتي، بأكثر مما أكدت تلك الطموحات. وكان عليّ بعدها أن أعطي لنفسي إجازة، أعيد خلالها تنقيف نفسي، وأعيد النظر في أوراقي الفنية، وأناقش إعجابي بالأساتذة الذين قرأت لهم: هل يقف عند حد الإعجاب، أم أنه يمتد - أحياناً - إلى التأثر والتقليد وهل الكتابة الروائية والقصصية هي الفن الذي ينبغي أن أخلص له بالفعل. وإذا كانت الصرامة القاسية التي ألزم بها أستاذنا نجيب محفوظ نفسه في مجال الكتابة الإبداعية، هي المثل الأوضح، والأقرب إلى بين أساتذتي من الأدباء العرب، فإن الصرامة القاسية نفسها كانت مثلاً لي في السيرة الذاتية لأديب فرنسا الأشهر جوستاف فلووير (١٨٢١ - ١٨٨٠). لقد رفض فلووير تكرار التجربة الأدبية، أو التأثر برؤى الآخرين وتجاربهم. جعل همه أن يفرز أسلوباً مميزاً، طابعاً أدبياً توسم به أعماله، وشغله - في الوقت نفسه - وجوب الانطلاق في كل إبداعاته من تجربة حسية عميقة، فلا يكتفي بالقراءة أو الإنصات، إنما يعاني الناس والأشياء، ويعرف فيهم وفيها - بصورة مباشرة - شخصيات أعماله الأدبية وأحداثها، أيًا كانت طبيعة هذه الأعمال، وبصرف النظر عن المكان الذي ينتسب إليه، وينطلق منه. وبالقدر نفسه الذي تمنيت أن أكتب عملاً ملحمياً، رواية أجيال، أو نهر، مثل «ثلاثية» نجيب محفوظ، فقد تمنيت أن أكتب عملاً عبقرياً مثل (مدام بوفاري) التي أنفق فلووير في كتابتها أكثر من عشر سنوات. ألغزم بالصرامة التي تصل إلى حد «الرهبة»، أشاهد، وأتعرف، وأقرأ، وأحاول الاستيعاب والهضم والفهم والتفهم، وتقديم محصلة ذلك كله في أعمال فنية. وحتى الآن، فإن العمل - أي عمل - يشغلني، وأفكر فيه حتى يدفني - في لحظة يختارها - إلى كتابته. جاوزت هذه الفترة في (الأسوار) ثماني سنوات، واقتربت في أعمال أخرى من

الفترة نفسها، في حين أن (المتنبى ..) ألحت كفكرة. ثم ألحت في الميلاد، بما لا يجاوز بضعة أيام. تصورت - كما قلت لك - أنني سأكتب قصة قصيرة، لكن الأحداث امتدت، وتشابكت، فصارت القصة القصيرة قصة مطولة، أو رواية ..

كانت (المتنبى ..) روايتي الثالثة. شدني في سيرة الرجل ما كان يتناوب حياته من أمل وبأس، حتى لقي مصرعه بصورة مأساوية في دير العاقول. لكنني اخترت من حياة المتنبى ما يجعله شاهداً على الحياة في مصر، أعلام إقامته فيها، وإن ارتكزت إلى مقولة كرونشي «التاريخ كله تاريخ معاصر» بمعنى أن التاريخ هو رؤية للحاضر بمنظار الحاضر، وفي ضوء مشكلاته. وكان ذلك هو الباعث أيضاً لكتابتي روايات أخرى: (إمام آخر الزمان)، (قلعة الجبل)، (زهرة الصباح)، (اعترافات زاو مخو) - وجدت في استعادة التاريخ إضاءة لأحداث معاصرة.

*

أعترف أنني أحاول - ما أمكن - أثناء كتابة العمل، ألا أسيطر على الفكرة بصورة مطلقة. تخف قبضتي على العمل. أترك له تلقائيته. أختلف في باعث تقدير يرسي لرواية تولستوى (الحرب والسلام) وأنه كان «يعرف تماماً أين يذهب، ولماذا؟ وليس ثمة أي شيء في أية لحظة يشير إلى أنه لا يمتلك السيطرة الكاملة المحكمة على فكرته» («صناعة الرواية»، ص ٣٧). يقول يسن: «لا وجود في الحلم لشيء اسمه الضمير. فالقاتل قد يقدم في الحلم على السرقة أو القتل أو الاغتصاب، وهو لا يبالى أو يستشعر ندماً». ويقول فولكت: «لا تعرف الغرائز الجنسية في الحلم أي نوع من الكبح، فلا حياة ولا رادع ولا منطق. بل إن الأشخاص الآخرين أيضاً الذين يراهم في الحلم، كثيراً ما يكونون في صورة أخلاقية مريضة». وفي قصة «رحلة بورين» لأشدره جيد، لا يدرى بورين: هل ما يحياه هو رحلة حقاً، أم لا؟. يقول: «نحن ربما نعيش حلماً. إنه خداع، فليست هنا رحلة أصلاً». وفي روايتي (الصهبة) لم أعن بتدبر السؤال: هل كان ما جرى حقيقة أم حلم؟.. فالإحساس بالحياة والحلم يكاد يكون واحداً. ثمة رابط كبير بينهما، بحيث ينتفي الخلاف أو عدم التشابه. وكما يقول جورج لويس بورخيس، فإن الحياة وسيلة للحلم، أو وسيلة للحياة. مع ذلك، فأني حين أدعو لأن يكتب العمل الأدبي نفسه، لا أقصد أن تتطلق القصة أو الرواية، في تهويمات، أو تفقد المعنى، أو تلجأ إلى الغموض والتلفيز؛ ذلك لأن تسليح الفنان بثقافة موسوعية سيفيده - ولو في النظرة النقدية المتأملة الأخيرة - في تبين قيمة ما كتبه، سلباً وإيجاباً..

*

الكثير من أعمالي، يبدو فيها البطل واضحاً، مسيطراً، لا يفارقنا منذ بداية العمل إلى نهايته. نتعرف ملامحه النفسية - والجسمية أحياناً - وظروفه الاجتماعية والثقافية، ونوازهه، وأفكاره، وآراءه.

وعلى العكس من ذلك، فإن بقية الشخصيات تعاني الشحوب، وفقدان الملامح المؤكدة، لأنها تؤدي أدواراً مساعدة، تعنى من دور البطل، توضحه، تجسده، تثيره. والحق أنني لم أكن أعرف أن هذا هو ما نعتمه - في الأغلب - الحكايات الشعبية، فقد حاكيت، إذن، تقنيات الحكاية الشعبية، دون تعمد. وعموماً، فأني أفضل أن أقدم من ملامح الشخصية ما يساعد على تعرفها، على فهمها. أحترم الميراث الإبداعي الروائي الذي يمتد عشرات الأجيال. أتفهم قول همنجواي إن الرواية مثل كتلة جليدية عائمة في البحر، ثلاثا مغمور في الماء. فأنا أكتفي برسم الملامح التي تهب الشخصية بلا ثرثرة، ولا زيادات مقحمة، ولا كلام مرسل، أو سرد ملل. أصور الشخصية

لأضيف إلى الرواية، وليس مجرد تصوير الشخصية في ذاته. وأحياناً، فإن وصف الكائنات قد يقتصر على تقديم الدلالة الاجتماعية، أو النفسية، أو يصبح رمزاً، أو معادلاً لما يمر به داخل الشخصية من انفعالات.

ولعل في مقدمة ما أعنى به أثناء الكتابة: تلك اللحظة التي يبدو فيها العمل قد انتهى، فهو في غير حاجة إلى حذف وإضافة، ولاندخل من أى نوع. فأننا أستطيع نقله على الآلة الكاتبة باعتباره مسودة نهائية، أدفع بها إلى المطبعة، وأنتظر - مطمئناً - آراء القراء والنقاد. أنذكر قول جراهام جرين: «هناك لحظة في الكتابة، عندما يصل المرء إليها يشعر بأن الطائرة، بعد أن قطعت درباً طويلاً، معبداً، قد أقلعت وخرجت قليلاً عن السيطرة. لقد عانيت طويلاً من تلك المشاعر التي لم تكن - بالتأكيد - مقصورة على - لعلها المشاعر نفسها التي عاشها العديد من الأدباء، والتي تدفعه إلى الهمس لنفسه: فلننتظر قليلاً.. أو: إنني لست على استعداد أو أن تصوري لم ينضج بعد.. أو: إنني لم أجد بعد النعمة المطلوبة.. إلخ.. وكل التعبيرات للشاعرة الروسية الشهيرة «فيرا أئبرا»، فهي قد عاشت تلك المشاعر إذن. وذات يوم - لأذكر إن كانت قد سبقته إلهامات، أم أنه كان وليد اللحظة - قررت أن أتخطى عن التردد والوسوسة. أن أنهي الإضافة والحذف والتعديل، وأبدأ في «تبييض» كومات الأوراق التي كتبت في مدى أعوام وأعوام، بخط رديء للغاية - هو خطي ١ - فهي لا تزيد عن مسودات يصعب أن تفتح مغاليقها إلا لكاتبها. المشكلة التي عبرت عنها الشاعرة الروسية، لما بلغت السن التي كان على الزمن أن يراعى فيها بكل عناية، أنه «في هذه المرحلة من الحياة، ينبغي على المرء ألا يقول: سأفعل كذا أو كذا يوماً ما، بل عليه أن يفعل ما يجب عمله، فوراً، وإلا أصبحت كلمة يوماً ما مطلقاً وأبداً». وكان نقل «المسودات» على الآلة الكاتبة، هو الفعل الآتي الذي كان على أن أحصر عليه. لم يكن ثمة سبيل آخر لمواجهة كومات الأوراق التي تكاثرت، وتضخمّت، حتى إنني كنت أبذل جهداً في تذكر بعضها.

*

يقول آلان روب جرييه: «إن القصة هي التي تبندع أسسها الخاصة». التقنية وسيلة لنقل معنى العمل الفني إلى القارئ، كلما أجاد الفنان اختيارها، كان ذلك فرصة لتقديم أقصى قدر من المضمون. والتقنية التي أكتب من خلالها عملاً ما، هي سر يستغل حتى على أنا شخصياً. العمل يفرض صورته وأسلوبه وطريقته تناوله. من الصعب تفسير ذلك في ضوء رؤية أو نقدية محددة. ثمة العديد من الاعتبارات التي ربما غاب بعضها عن الكاتب نفسه. أحياناً، يغيب الوجود المستقل للزمان أو المكان، فهما وحدة متكاملة. وليس ثمة عقدة ولا حبكة، وربما لا تخلق رواية - بالمعنى النقدي - على الإطلاق. لأعني إهمال الشكل، فالشكل مهم جداً، ذلك لأن الفارق كبير - ذكرت هذا المثل في مقدمة كتابي (مصر في قصص كتابها المعاصرين) - بين شكوى في رسالة، وقصة في رسالة، مقابل لرعي الفنان الحاد بقضايا مجتمعه وعصره، والتزامه بالتعبير عنها. ومع أن حقيقة وجود القاص تبدو واضحة لنا، فإنه يميل إلى البقاء في الظل كما لو أنه أطل من نافذة، وشاهد العالم من تحته، فجاءت شخصيته مجسدة في ساحة مضاءة، دون أن يتبين القارئ ملامحه بدقة. وكما يقول كيتس، فإن «الفنان الأصيل هو الذي لا يفرض شخصيته عليك، لأنه هو نفسه بلا شخصية». ويروي هنري باير أن من نطق الضعف في الرواية الفرنسية، تلك المراقبة الشديدة للذات التي تصل إلى حد التسلسل الثقافي الذي يمارسه الروائي على شخصياته. لكن الفرنسيين أصبحوا يضيّقون بتلك الشخصيات التي يكبلها المؤلف بأفكاره، دون أن يترك لهم حرية التصرف والمغامرة الذاتية. أزعجني أن كنت مؤمناً بذلك الرأي قبل أن أقرأه، وقبل أن أقرأ لهنري جيمس الرأي نفسه، وإن زاد فدعا إلى اختفاء الكاتب من عمله الفني. الفنان مطالب بأن يخفض

صوته إلى حد الهمس، حتى يتحقق الإيهام بالواقع، ولا يتحدث الفنان نيابة عن شخصياته. وكما يقول فلوير، فإن «الفنان في العالم الروائي صاحب القدرة على كل شيء، برغم أنه لا يكشف عن ذاته».

لعلني أتفق كذلك مع الرأي الذي يؤكد أن «كل القواعد التي توضع لفن ما، إنما توضع لمتخترق». إن الشكل «ينبت من التجربة انبثاقاً عفوياً، فيكون الكاتب مبدعاً بقدر ما يسمح للتجربة أن تنبت انبثاقاً طبيعياً. وعلى العكس، يكون مقلداً بقدر ما يحاول أن يصب التجربة في قالب جاهز مصنوع مسبقاً» («الحياة» اللندنية ١٩٨٩/١١/٢٨).

يقول همنجواي:

النثر ليس مجرد زخارف على الهامش، لكنه بناء معماري فني شديد الحيوية. والعمل الفني يتألف من عناصر فنية، لكل منها وظيفته المحددة، والمرتبطة عضوياً بوظائف العناصر الأخرى، بما يحقق التفاعل بين كل العناصر، تحقيقاً لعمل فني يسعى إلى التفوق.

ومن ناحيتي، فقد كنت أريد أن أمتلك صوتاً خاصاً بي، فلا أقلد أحداً. أحاول في كل ما أكتب أن أرتاد آفاقاً، ربما تكون مجهولة بالنسبة إليّ على الأقل، إن لم تكن مجهولة للكثيرين. وكما يقول فرانسوا موريك، فإن «على كل روائي أن يخترع أسلوبه الخاص وتقنياته، الخاصة، وإن كل رواية هي مثل كوكب آخر، له قوانينه مطعماً له بناتائه وحيواناته الخاصة. إن كل رواية هي مثل كوكب آخر. لكنني أقصو - في الوقت نفسه - أن انفتان لا يخترع أسلوبه الخاص، وتقنياته الخاص. أرفض كلمة «يخترع». فبالإضافة إلى الموهبة، فإن الأسلوب والتقنية يتبعان من داخل العمل نفسه، هو الذي يفرضهما. والأسلوب - والتقنية كذلك - الذي قد يكتب به الفنان رواية ما، قد يبدو مجافياً لرواية أخرى. وأذكر قول سارتر: «ليس العمل الأدبي بجميل قط، ما لم يستعص نحو ما على الفنان. إذا أخذ العمل الأدبي صورته دون تعمد من مؤلفه، وإذا تخلصت الشخصيات من رقابة المؤلف، وتصرفت بحرية لم يتدبرها، ولاتوقعها، وإذا جرى القلم بكلمات هي بالنسبة إلى الكاتب نفسه أقرب إلى المفاجأة، فإنه يكون حينئذ قد أنتج أفضل أعماله». تعجبني النصيحة التي وجهتها شاعرة أمريكية إلى همنجواي يوماً: دع الناس في حياتهم. لا تقل شيئاً عنهم بل دعهم هم وحدهم يتكلمون. ويقول همنجواي:

في روايتي (العجوز والبحر) كنت على علم بأمرين أو ثلاثة من الموقف كله لكنني لم أكن أعرف القصة.

لقد كان مشهد فتاة صغيرة فوق شجرة، دافعا لأن يكتب فوكنر معات الصفحات، هي روايته الرائعة (الصخب والعنف). وكنت - حين بدأت كتابة روايتي (الصهبة) - أعلم بأمر واحد فقط، هو طقس الصهبة نفسها. عملية نزع الثياب. وفيما عدا ذلك، فلم أكن أعرف شيئاً. اخترت للرواية أن تكتب نفسها. كلما أضفت صفحات، توضحت شخصيات، وظهرت شخصيات لم تكن موجودة، وتخلقت أحداث ربما غابت عن تصوري، بحيث اكتملت في النهاية رواية لم أكن أعرف من شخوصها سوى الفتاة المثقبة في الصهبة، والشاب الذي نزع ثيابها. أما بقية الشخوص والأحداث، فقد تخلقت أثناء كتابة العمل نفسه، لم تشغلني الحبكة ولا العقدة ولا اختلاط الواقع بالخيال ولا تدخل سيرتي الذاتية بالسير الذاتية للآخرين ولا الأحداث القديمة بالأحداث المعاصرة، والتفكير بالسر.. كل ما تريد الرواية أن تكتبه، كتبتة حالا.

مع ذلك، فإن «الحدوة» هي النطفة التي يتخلق منها العمل الفني. ورغم اختلافه مع أرنولد بينيت بأن أساس الرواية الجيدة هو خلق الشخصيات، ولأشئ سوى ذلك، قلملى أتفق تماماً على أن خلق الشخصيات دعامة أساسية فى البناء الروائى، الذى يستند بالضرورة إلى دعامات أخرى، أوالها - أو هذا هو المفروض - الحدوة، وإن تصور بعض الروائيين والنقاد، أن الرواية ليست فى حاجة إليها، وأن ما يستعين به الفنان من أدوات يضع الحدوة فى مرتبة عالية، أو أنه يمكن الاستغناء عنها إطلافاً. وكانت الحدوة، الحكاية، الفكرة، إلى غير ذلك من المسميات، هى الباعث الحقيقى لأن تتحول روايتى «الأسوار» فى ذهنى - قبل كتابتها بأعوام - إلى أحداث وشخصيات، ثم تخلفت فى أشكال هلامية عدة، قبل أن تأخذ - أثناء عملية الكتابة - سماتها النهائية. الحدوة هى الدعامة الأولى فى بناء أى عمل روائى، ثم تأتى بقية الدعامات. وهى بالنسبة إلى التقنيات عدنى، الإفادة من العناصر والمقومات فى الفنون الأخرى. أنصو أن ذلك يتبدى - بدرجة وأخرى - فى كل روايتى، بدءاً بـ «الأسوار»، وانتهاء بـ «زهرة الصباح»، روايتى التى لم أنشرها بعد. إن على الفنان أن يشرى قصته، أو روايته، بإسهامات الفنون الأخرى، بما تملكه تلك الفنون من خصائص جمالية وتقنية، فيتحقق للنص الأدبى أبعاد جديدة، ويتحقق كذلك أبعاد جديدة للفنون الأخرى.

ثمة التحقيق المطول (إمام آخر الزمان) والتقارير البوليسية (قاضى البهار ينزل البحر) والرواية التاريخية التى تدعى الاجتهاد (قلعة الجبل) وتقنية القص واللصق (الأسوار) واختلاط الحلم بالواقع (الصهية) والرواية للآخر (النظر إلى أسفل) واليوميات (المتنى..). وتداخل الزمان والمكان (الخليج) والاعتراف (اعترافات زاو مخو) والحكاية المولفة للتراث الشعبى (زهرة الصباح).

وأحياناً، فإن ضمير المتكلم - كما تقول ناتالى ساروت - أفضل وسيلة لإرضاء الكاتب والقارئ سواء بسواء. إنه يهب إحساساً - ولو ظاهرياً - بالتجربة الحية والأصالة، مما يقلل من شك القارئ. ولكى يجذب الكاتب قارئه إليه، فقد «جعل البطل يتحدث بضمير المتكلم، واتضح بالفعل أن هذه الوسيلة أفضل الوسائل وأكثرها فاعلية فى هذا الصدد. لذا، لجأ إليها الكثيرون، ولازالوا يلجأون» (عالم الفكر) المجلد السابع/ العدد الأول، ص ٢٣٥). سبقنى إلى طريقة تعدد الرواة (قصتى: «متابعات لاتعرف الانسجام»، حولتها - فيما بعد - إلى رواية I)، وتكرار التناول للحدث نفسه بأصوات تتباين فى وجهات النظر، أدياء كثيرون: فوكر فى (الصخب والعنف)، فتحنى غام فى (الرجل الذى فقد ظله)، نجيب محفوظ فى (ميرامار)، جبرا إبراهيم جبرا فى (السفينة)، لورنس داريل فى (رباعية الإسكندرية) وغيرهم.. لكن حاجتى لتعدد الأصوات فى (متابعات) لم يكن مجرد رواية ما حدث، أو التعليق عليه، الاتفاق أو الاختلاف، وإنما لإعادة اكتشاف الحدث، إعادة تفسيره، تعميقه بالأضواء والظلال، بما يعطى القارئ فرصة حقيقية لتعرف سيرة بطل الرواية محمد أبو عبده..

الفن - مهما أخلص فى تصوير الواقع - يظل أقل واقعية من الواقع نفسه. الواقعية التامة مستحيلة فى الفن، فالفن انتقاء يخضع لأصالة الفنان. يقول ديهاميل إن بلزاك قد خلق نماذجه بنفسه، فهو لا يصور الأشخاص الواقعيين، بل يعيد خلق هؤلاء الأشخاص «دفاع عن الأدب»، ص ١٣٠). العناية بتفصيلات الزمان والمكان وإجادة رسم الجوف والشخصيات، ذلك كله يشكل ما يسمى الإيهام بالواقع، شريطة أن يحتاجه العمل الفنى فعلاً، فلا يأتى مجرد تزيينات، أو تنوعات أو حواشٍ - قد لا يحتاج العمل إليها، ومع ملاحظة أن نتاج الفن - كما يقول جوت - يختلف عن نتاج الطبيعة، فهو لا يكررها صورة طبق الأصل: «النتاج الفنى هو

طبيعة ثائية. المطلق حين يعلن - بينه وبين نفسه: هذه الشخصية الروائية تشبه شخصية فلان الذى أعرفه، يؤكد - ضمناً - أن الشخصية الروائية ليست من الخيال تماماً، حتى لو تصور الفنان نفسه ذلك.

*

اللغة هى أداة التعبير فى فن الأدب، فهو إذن فن لغوى. الكلمات أهم أدوات الكاتب، ومن هنا تأتى عنايته باللغة، أو هذا المفروض. يقول العماد الأصفهاني:

لا يكتب إنسان كتاباً فى يومه، إلا قال فى غده: لو غير هذا لكان أحسن، لو زيد لكان يستحسن، ولو قدم هذا لكان أفضل، ولو ترك هذا لكان أجمل. وهذا من أعظم العبر، وهو دليل على استيلاء النقص على جملة البشر.

لقد حاولت أن أعمل بالصيغة نفسها التى تلقاها همنجواى من أحد نقاده، فأتخلص من كل الألفاظ «القبلية»، وأصف الأشياء ببساطة أشد، وأضع الكلمة المناسبة فى الموضع المناسب. وكما يقول باختين، فإنه إذا فقد الروائي الأرض اللسانية لأسلوب النثر، وإذا لم يعرف كيف يرتقى باللغة إلى مستوى الوعى التنسيبي الجاليلى، وإذا لم يستمع إلى الثنائية الصوتية المعنوية، وإلى الحوار الداخلى للكلمة الحية المتحركة، فإنه لن يفهم، ولن يحقق أبداً، الإمكانيات والمعضلات الحقيقية للرواية. إن معانى الكلمات ودلالاتها مهمة جداً، لكن إيقاعاتها وإمكاناتها الصوتية مهمة أيضاً. وربما أرجأت نقل قصة على الآلة الكاتبة، لأن إحدى كلماتها تبدو نثازاً، أو غير متسقة، مع بقية الكلمات. يقول هيوم:

إن الهدف من الفن هو الوصف الدقيق المتقن، والمحدد. وأول ما يجب أن نعرفه هو الصعوبة البالغة فى الوصول إلى ذلك، لأن المسألة لا تقتصر على مجرد الحرص. إن عليك أن تتوصل باللغة، واللغة ذات طبيعة عامة، أعنى أنها تعبر عما هو مشترك بينى وبين الجميع. لكن كل إنسان يختلف فيما يراه عن غيره من الاختلاف، ولكى يعبر عما يراه بوضوح ودقة، فلا بد من خوض صراع هائل مع اللغة. (الأقلام/ يناير ١٩٧٧).

ويقول فلوير: «إن جملة نثر جيدة حقاً، تساوى فى جودتها بيتاً من الشعر، وبالدرجة نفسها من الإيقاع والجزالة».

أذكر أنى بدأت حياتى الأدبية شاعراً، مثلما بدأ الكثير من الأدباء. الأذى أنى أحببت الشعر، وسأحاول أن أقدم إبداعات شعرية. وكتبت بالفعل بضع قصائد تحاكي محاولات شعراء قدامى ومعاصرين، لكنها لم تكن تعبيراً بأية حال عن موهبتي الخاصة. فلما أدركت أنه من الصعب أن تكون لى موهبة متفوقة فى مجال الشعر، عنت بالكتابة القصصية والروائية، وإن ظلمت على حبي للشعر، أحاول الإفادة من خصائصه اللغوية تخديداً، فى كتاباتي النثرية. ولعل أستعير قول لورنس داريل بأنى شاعر تعثر فكتب نثراً، أو أنى روائي شاعر، يشغلنى التوتر فى الجملة، الصورة، التداخلات الداخلية، الصخب... إلخ. والحوار مهم أيضاً فى الرواية. إن حواراً قصيراً، مكشفاً، بين شخصيات الرواية، قد يغنى عن سرد مطول، وملول، وفى العديد من رواياتى إفادة مؤكدة من درامية الحوار، فهو جزء من البنية الدرامية للرواية، لاستقيم دونه، جسر يستحيل إلا أن تمضى عليه بين فقرات السرد. لقد طالما حذر موباسان روائي عصره، أن يحكوا كل شئ «فذلك أمر غير ممكن، لأنه يلزمك مجلد كامل لكى تروى ما حدث لشخص واحد، فى يوم واحد». وكان رأى شوبنهاور أن على الكاتب أن يكتب ما

يستحق ذلك بالفعل، ويتحاشى التفصيل الممل عن أشياء يستطيع كل امرئ أن يعرفها، أن يفرق بين ما هو لازم، وما هو من قبيل التزديد الذى لا لزوم له. ويقول الكاتب الروسى بنين: «القليل هو الكثير». ويقول تشيكوف: «الإيجاز تولم الموهبة». ويكتب فى إحدى رسائله: «قد يبدو غريباً أننى أحب - لدرجة الجنون - كل ما أتى مختصراً. بل لى لم أقرأ أهد - فيما كتبتة، أو ماكتبته غيرى - ما أطلبه من الإيجاز». وبالطبع، فإن الإيجاز لا يتصل بطول العمل. ثمة فارق بين الإيجاز والتركيز. ومن المستحيل - على سبيل المثال - أن نتصور «ثلاثية» نجيب محفوظ فى غير الحجم الذى صدرت به، مثلما أنه من المستحيل تصور «الحرب والسلام»، و«الجريمة والعقاب»، فى صفحات أقل مما صدرت فيه. باختصار، فإنه إذا كان التكثيف مطلوباً، فإن الاختصار المخل غير مطلوب. وكما يقول بيرسى لوبوك، فإن «ما يدمر القصة، هو الإفراط فى معالجتها، أو التقصير فى هذه المعالجة» («صناعة الرواية» - ترجمة عبدالستار جواد، ص ١٤٠). وإذا كنت أشدد على أهمية اللغة، فإنى أشدد كذلك على أهمية الجوانب الأخرى للعمل. أن يكون العمل فناً له وهج الفن، وخصائصه، وقيمتها، وجدواها. وكما يقول شيلر ماخر، فإن «الموهبة اللغوية وحدها لا تكفى، لأن الإنسان لا يمكن أن يعرف الإطار اللامحدود للغة. كما أن الموهبة فى النفاذ إلى الطبيعة البشرية لا تكفى، لأنها مستحيلة الكمال. لذلك، لا بد من الاعتماد على الجانبين. ولا يوجد ثمة قواعد لكيفية تحقيق ذلك، (ترجمة نصر حامد أبو زيد، «فصول»، أبريل ١٩٨١). ويقول أرسكين كالدويل: «هناك العديد من الكتاب الذين يملكون سيطرة كاملة على الشكل والتكنيك، لكن ينقص قصصهم الإحساس. أعتقد أن ذلك مهم» («كيف أصبحت روائية»، ص ٨٥).

*

إذا كان تولستوى يذهب إلى ضرورة أن يتقصص الأديب شخصان، هما الكاتب ذاته والناقد، فإنى أفضل أن يبدأ دور الناقد بعد انتهاء الكتابة الإبداعية. النقد - كما يقول بنديتو كروتشه «إعادة خلق للعمل الفنى من جديد». القول بأن الناقد أديب فاشل نكتة سخيفة، فالنقد الحقيقى، المطلوب، هو ما يمارسه الأديب على فنه، وما يرتفع بمستوى أديب عن سواه - بالإضافة إلى الموهبة طبعاً - هو ارتفاع حسه النقدى. إن الكاتب الإبدعى الذى يفتقر إلى ملكة النقد - والرأى للروائية الإنجليزية إليزابيث بوين - لا وجود له، بل إن مهنته كروائى لا تتحمل مثل هذا الافتقار («عالم الفكر»، المجلد التاسع، العدد الثانى). طبعى أن الفنان لا يرضى تماماً عن نفسه، ولا عن عالمه، لأن الحدود بين الواقع والمنشود هو المسافة التى تنطلق فيها جياذ إبداعاته. الفنان يحيا المستقبل - أو هذا هو المفروض - بوجوده فى الواقع.

مع ذلك، فإن يكون الفنان صاحب عمل ما، فذلك لا يعنى أنه هو أجدر الناس بفهم عمله، ربما كان الناقد أكثر فهماً للعمل من الفنان نفسه، أكثر استنباطاً لمعانيه ودلالاته. استمعت فى البرنامج الثانى بالإذاعة إلى حوار بين نعمان عاشور والناقد الراحل محمد مندور. بدأ نعمان فى تلخيص مسرحية (عيلة الدوغرى). قاطعه مندور - بعد لحظات - فى بساطة: يبدو أنك لن تحسن تلخيص عملك. بالتحديد، أتت لم تفهم العمل بالصورة الممتازة التى فهمتها. ولخص مندور المسرحية. وأذكر أنه كان أكثر قدرة على تسليط الضوء، على مسرحية نعمان عاشور أكثر مما حاول نعمان. وكان أبو الطيب المتنبى يحيل السائلين عن شعره، إلى شارح ديوانه، وناقد شعره، أبى الفتح عثمان بن جنى. ويقول: عليك بابن جنى، فإنه أعرف بشعرى منى.

*

تقول بيرل باك:

لكي تكون كاتباً مجيداً، أو حتى ناجحاً، فعليك أن تكدر. ومعنى ذلك النهوض في الصباح، والشروع في الكتابة مبكراً، والذهن صاف قوياً. ومعناه أيضاً الشروع في الكتابة حتى عندما لا يكون ذهنك صافياً وقوياً. إن عادات العمل ضرورية للكاتب مثلما هي ضرورية للعامل. بل ربما أكثر، ذلك لأنه ليس هناك من يجبر الكاتب على العمل. ليس هناك من يساعده في صورة أسطى، أو مدير مصنع أو مدرسة. إنه رئيس نفسه، وذلك أصعب رئيس في العمل، لأن هذا الرئيس عامل في الوقت نفسه. إن وظيفة الكاتب تتطلب ترويضاً للنفس يبلغ حد الكمال.

وتقديري، أنه على الفنان ألا يرجع عمل اليوم إلى الغد، بحجة أنه مشغول، ذلك لأن الوقت لن يكون في حوزته - ذات يوم - بصورة مطلقة. إن على الفنان - إذا اعتبر الإبداع قضية حياة - أن يحاول استغلال كل ما يسمح له من وقت، دقائق، ساعات، قصرت أو طالت. ولعلني أشد اطمئناناً إلى ما كتبت في تلك الأوقات العابرة - إن جاز التعبير، أوقات ما بين عمليْن، أوقات الفراغ والضيق واللاجدوى. أجرى بالقلم على الأوراق، ربما مجرد الانشغال بشيء، إزجاء الوقت، لأضع في النهاية نقطة الختام لعمل كنت قد أهملت إلحاحه قبل ذلك فترة طويلة. وعلى سبيل المثال، فقد كانت «نبوءة عراف مجنون» محصلة ضيق نفسي في أيام الغربة، حاولت رفضه في استقالة، فعبرت عنه في قصة قصيرة. وكانت قصة «أحاديث النفس المتداخلة»، امتداد يوم صحفي كامل، بدأ في السابعة صباحاً، إلى الثانية من صباح اليوم التالي. انصرف الجميع، وخلوت إلى نفسي، أغرائي الورق الأبيض بأن أخط عليه كلمات. كتبت جملة وشطبها. كتبت جملة ثانية. استدعيت بقية الجمل، حتى فرغت من كتابة القصة في الصباح نفسه. لقد حاولت - منذ تعرفت الكتابة الأدبية - أن أكتسب عادة الكتابة اليومية، بصرف النظر عن كل شيء حتى الأيام التي كان الإجهاد يلغني فيها تماماً، بعد تواصل عمل شاق، كنت أحرص على أن أكتب، ولو بضعة أسطر. أتذكر قول جوجول: «لا بد للكاتب أن يسيطر على قلمه، كما يسيطر الرسام على فرشاته. يجب أن يكتب شيئاً كل يوم. ذلك أن اليد يجب أن تعتاد الطاعة العمياء للأفكار». وكان استدلال يرغم نفسه على العمل كل يوم. وقد حاول كازنزاكس - لما اشتد عليه المرض - أن يعمل لإبداعاته، لكنه أخفق؛ مستحيل!.. لأجيد الإملاء! عندما أمسك بالقلم فقط تأتيني الأفكار. والواقع أن الإملاء - بالنسبة إلى الكاتب الذي تعود الكتابة - مسألة مستحيلة، ذلك الاتصال العجيب بين الأفكار في الذهن، والقلم الذي يجري على الورق. عملية الكتابة باليد بالنسبة إلى، مهمة للغاية. قد أستطيع أن أملى موضوعاً صحفياً. أما العمل الفني، فإنه لا بد أن ينطلق من الذهن إلى الورق، عبر الوجه، والرقبة، والكتف، والذراع، والأصابع. يقول سيمينون: «إن صانع ماهر، وأحتاج إلى العمل بيدي. وإنني لأود أن أحفر روايتي في قطعة من الخشب». وكان الشعور الأقوى عند همنجواي، أن أصابعه تقوم بالجزء الأكبر من تفكيره.

اعترف أنني حاولت أن تكون لي عاداتي المصاحبة للكتابة، مثل شرب القهوة وتدخين السجائر، وسماع الموسيقى، والتحكم في مساحات الضوء، فلم أوفق. تكفيني للمعادلة السهلة: فكرة + مكان للكتابة + أوراق + قلم. لايشغلني - بعد ذلك - أي شيء. حتى الشئ تعرفته مؤخراً. وكنت قد حاولت - قبلاً - أن تكون لي - مثل بقية الناس - هويات أمارسها، لكن الفشل كان هو الحائط الذي اصطدمت به كل محاولاتي. يقول بول جاليكو: «إن كل مايلزم الكاتب هو فكرة جيدة، وقلم، وورق، وسقف يحميه من تقلبات الجوية، ثم ثلاث وجبات غذائية كاملة، لأن الكتابة عمل ذهني ويدري، يثير حاسة الجوع لدى الكاتب». أوافق جون برين على

أن إرادة الكتابة تخلق لك جو العزلة الذى تريده، فليس بوسعك الانتظار حتى تتوافر لك الظروف المناسبة للكتابة: الجو الهادئ، والضوء المناسب، والموسيقا الهادئة التى تساعد على الكتابة، والتخفف من الهموم الحياتية الخاصة ما أمكن. ولن أنسى قعدة يرم التونسي فى قهوة شعبية بشارع السد، مشغولاً بإبداعاته عن الزحام الصباح من حوله، كأنه يحيا فى جزيرة منفصلة عن بحر النداءات والدعوات والابتهاالات والشتائم والصرخات المتلاطم حولها. الكاتب يجب أن يعمل فى جميع الأجواء، بصرف النظر عما إذا كانت حسنة أم سيئة. وكما يقول نيكولاى استروفسكى، فإن «الإلهام يأتى أثناء العمل». كنت أنذكر فى حجرى بجريدة «المساء» (ثلاثة عشر مكتبا، فى مساحة حجرة متوسطة الحجم، ومخزن لأوراق رئيس التحرير، وبضعة دواليب للصحف، وما يبيعه السعاة من سجائر وسكويات وأقلام، إلخ..). أنذكر فى ذلك اللغظ مقولة همنجواى: إن المرء يستطيع أن يكتب فى أى وقت يتركه الناس فيه وشأنه، ولايشوشون عليه ويقاطعون. كانت الشوشرة فضل الزملاء المقيمين فى الحجرة، والوافدين إليها لتناول فطورهم الصباحى، بعيداً عن الأعين فى الصالة الواسعة، فضلاً عن السعاة الذين تتعالى أصواتهم - بلا انقطاع - فى طلب احتياجات الزملاء فى الصالة. يقول بوريس بويرسوف:

من أجل الولاء للفن، يحتتم على الفنان التضحية بنفسه، وأن ينصرف عن أى شئ يعرقل عملية الإبداع عنده. بل إن الظروف قد تضطره لأن يتجاهل مصالح المقربين له، والتصرف معهم بقسوة.

الفن يحتاج إلى ضحايا، تلك مقولة شهيرة، لكنها لاتتجه إلى الفنان وحده، وإنما تشمل القريبين منه أيضاً. وإذا كنت قد أهملت البعد الاجتماعى، من حيث المشاركة فى الحياة العامة، والخروج إلى المجتمعات، فإن ذلك قد انسحب بالضرورة على القريبين منى، على زوجتى وأبنائى، وعلى أصدقائى الذين أحبهم تماماً، لكننى لآستطيع أن أبذل لهم وقتى، على النحو الذى يريدونه، وأريده أنا أيضاً!



حول أدبيات الرواية

محمد شاهين

الرواية فى الأدب العربى فن حديث لا يتجاوز عمره نصف قرن على الأكثر، وهى مثل المسرحية لا تشكل جزءاً من التراث الأدبى عند العرب رغم كل ما لها من قيمة حضارية متميزة بين الفنون الأدبية، وكان من الطبيعى أن يحتل مكان الصدارة منذ أن تفتحت عيون الكتاب العرب عليها فى منتصف هذا القرن تقريباً.

يمكننا القول إن الرواية الغربية بدأت تفرض حضورها جنساً أدبياً متميز السمات فى بداية القرن الثامن عشر، حيث ظهرت شكلاً فنياً رئيسياً واسع الانتشار وما زال الأمر كذلك إلى يومنا الحاضر. وللرواية هيمنة خاصة لما فيها من شمولية الحياة وعنفوانها ليس فقط فى مجال محليتها بل أيضاً خارج حدود المحلية، وتستمد هذه الهيمنة من التفاعل الذى ينشأ عادة بين خصوصية المحلية وعمومية الإنسانية (العالمية). ومجد على سبيل المثال شخصية مميزة لكل من الرواية البريطانية والأمريكية والفرنسية والروسية تميزها محلية تاريخية وجغرافية واجتماعية، وما شابه ذلك من أنواع المحلية. وفى الوقت نفسه نجد أن هذه الروايات كتبت بوعى لشكل عالمى من أشكال الرواية عند أم أخرى. لا نستطيع مثلاً أن ننكر أن فيلدنج وسمولت وديكنز ودستوفسكى وقموا فى كتاباتهم تحت تأثير سيرفانتس الإسبانى رائد الرواية الغربية فى روايته المعروفة (دون كيخوته) كذلك تأثر تولستوى بديكنز وستاندال. أما عملاق الرواية فى هذا القرن وهو كوندراى فقد تأثر بالرواية الروسية والفرنسية.

وما زالت الرواية فى القرن العشرين تشق طريقها بجرأة وتحدّ واضحين للتقاليد الأدبية المعروفة، بما فيها تقاليد الرواية نفسها التى تتجدد وتطور على يد الروائيين من مختلف الأمم.

وما دامت الرواية على هذه الدرجة من الأهمية، فلا بد من طرح بعض الأسئلة التي يمكن أن نقودنا إلى تقييم يحدد مكانتها بين الأجناس الأدبية الأخرى، ومن ثم يدخلنا في دائرة السحر التي تحيط بالرواية. والسؤال الذي يلح علينا هو لماذا نكتب رواية ثم كيف تطور فن الرواية؟ والسؤال الآخر: هو لماذا نقرأ الرواية وكيف تطورت قراءتها؟

يشرع الكاتب في كتابة رواية عندما يشعر بذلك السر الكوني يلح عليه في التعبير. ذكر أحد المعلمين أن كتابة رواية مثل بناء كاتدرائية، والمقصود هنا أنها بناء خاص له شكله الخاص بين الأشكال الأخرى المحيطة به وله هيمنة تميزه عن غيره، وفوق كل هذا وذلك يجمع من التفاصيل المعقدة المتداخلة والمتراصة ما يجعله يتطلب جهداً فائقاً. وعندما نقول إن للرواية شكلاً متميزاً، فإننا نقصد أن الرواية تتميز عن سائر الأجناس الأدبية في أنها مزيج من تقنيات أدبية يستخدمها الكاتب دون قيد أو شرط، أي أنه لا يوجد ما يجبر الكاتب على استخدام الحوار في مكان معين دون الأمانة الأخرى، ولا يوجد ما يقيد بالانتقال من وجهة نظر إلى أخرى، فالكاتب حر في إدخال ما يريد من عناصر متنوعة إلى روايته وبالطريقة التي يراها مناسبة، وتحتوي الرواية على عناصر متعددة من الرومانس والملمحة والشعر والكوميديا والتراجيدين والمسرحية بشكل عام، فالحوار مثلاً يشكل جزءاً مهماً من الرواية ولكن لا توجد تقنية معينة توجه الكاتب إلى سبل استخدامه وإلى مواقع هذا الاستخدام. علق أحد الروائيين مرة قائلًا إن مشكلة الراوي تكمن في قدرته أو عدم قدرته على اختيار الزمن الذي يقص فيه قصته والزمن الذي يقول فيه ما يريد وصفاً أو تقريراً.

إذن، عندما تستحوذ على الكاتب مشكلة ذات أبعاد بعيدة فإنه لا يجد غير الرواية معيّنًا للتعبير، لما لها من مرونة تتسع لاستيعاب هذه الأبعاد، فواقعية الحياة لا تجد تعبيراً شاملاً لها أكثر مما تجده في الرواية، والتفاصيل بين الحياة وواقعها في الرواية يظل فاصلاً وهماً بسيطاً إذا قرن بما هو شبيه له في الأجناس الأدبية الأخرى. ويظل التحول من الحياة إلى الرواية أمراً لا تعترضه تقنيات الأجناس الأدبية الأخرى وتقاليدها التي تحتم على الكاتب وعلمنا مراعاتها سلفاً.

بدأت الرواية سيرتها من حيث هي جنس أدبي ندعوه عادة بالرومانس يتألف في تركيبه من حوادث خارقة تحدث بعيداً عن حياة الإنسان اليومية وواقعها الذي يعيشه، والهدف منها في الدرجة الأولى هو التسلية التي تنشأ عادة من تتبع الحوادث التي تحصل في تسلسل زمني: حدث وراء حدث، وحدث قبل حدث، لا يربط بينها جميعاً غير الزمن الذي يسلسلها ويجعلها تنتظم في خط زمني يخرج عن منطق الواقع والمعقول ويكون الهدف منها إثارة التصور وإشباع الرغبة في معرفة ما يحدث بعد كل حدث أصبحت معرفته متوقفة فظل الرغبة تلح علينا في معرفة ما هو مخبوء في عالم الغيب المريب من الحوادث المثيرة التي صنعها الكاتب من خياله جملة وتفصيلاً.

بقى الأمر على هذا الحال إلى أن برزت الطبقة الوسطى في أواسط القرن التاسع عشر نتيجة الثورة الصناعية في أوروبا. اهتمت الرواية عندئذ بمحاكاة الواقع الذي يعيشه هذه الطبقة التي تميل دائماً إلى أن ترى واقعها ثابتاً صلباً محمياً من هزات التغيير، وهذا ما يسمى بالبرجوازية التي تعنى بالمحافظة على الواقع المعيش. أصبحت الرواية في العصر الفكتوري أهم الأجناس الأدبية وسيطرت على الأجناس الأدبية الأخرى مثل ما سيطرت الطبقة الوسطى على مؤسسات المجتمع المختلفة، وعندها امتدت رقعة المحاكاة في الرواية من تصوير مباشر لحياة الطبقة الوسطى، لا يتعدى المحلية يبعدها الزماني والمكاني، إلى تحليل دقيق لهذا الواقع يتخطى

حدود المحلية ويرقى بها إلى الإنسانية والعالمية. كَتَاب الصنف الأول مثل ذاكرى وترولوب وعدد كبير من أمثالهم أصبحوا تقريباً نسبياً منسياً، وانقضى تأثيرهم بزوال المحلية التى أسروا فنهج بداخل أبعادها، أما ديكزن وهاردى وجورج إليوت فقد تجاوزت شهرتهم عصرهم ومازالت رواياتهم أو أغلبها تحيا بديمومة البعد الإنسانى الذى يتخطى المحلية.

وعلىنا ألا ننسى أن الواقعية هيمنت على كَتَاب الصنفين بدرجات متفاوتة لأنها كانت مطلباً عاماً يرضى به الجميع بوصفه بديلاً للرومانس: قبول الحدث الخارق الذى يرتبط بحياة الناس هو الهدف المنشود، وأصبح الكَتَاب جميعاً يهاون أنهم واقعيون يكتبون من خلال أحداث حدثت فى عصرهم أو عصر آبائهم. وهكذا سادت الواقعية المعروفة التى اهتمت بوصف الواقع وتحليله على الأكثر دون منظور مستقبلى يمكن أن يتضمن اهتماماً فعلياً بتغيير الحاضر.

فى القرن العشرين تغيرت أحوال المجتمع الأوروبى بعد الحرب العالمية الأولى، وفقد الكاتب ثقته بمؤسسات مجتمعه التى كانت تفرض هيمنتها على الفرد. ونتيجة لذلك استقل الكاتب عن المجتمع وأصبحت له هوية مستقلة مكوناتها فنيته لا قيم وعادات وتقاليد ورغبات المجتمع بشكل عام، قال جويس مرة إنه كتب روايته (يوليسيز) بغنية مستغل النقاد لمدة عام قادمة، وقد ثبت ذلك لأنها مازالت مستمرة فى شغلهم.

وظلت قضيتة الواقعية قائمة ولكنها اتخذت بعداً مغايراً. فبعد أن كانت بعداً خارجياً وهو ما يحدث فى الطبيعة، فى الكون، فى التاريخ إلى آخر ذلك أصبحت بعداً داخلياً. وهكذا تحول السرد من حوادث تتسلسل زمنياً إلى مشاعر تنبثق دون إعداد مسبق من داخل النفس البشرية. وأصبحت الرواية عند فرجينيا وولف وجيمس جويس وغيرهما فى أغلبها من تداعيات تنطلق من اللاشعور متجاوزة تقاليد الحكبة والقصة إلى الأحلام والخاوف والأمال الفردية التى تنمو داخل النفس البشرية. ولم تعد الرواية ثيمات مألوفة عن الحب والملاسة والغنى بعد الفقر وما شابه ذلك، بل أصبحت استكشافاً لجبايا النفس التى لم تطرق من قبل، وغوصاً فى أعماقها بحثاً عن حقيقة أعمق من الحقيقة الخارجية للحوادث والأشياء والظواهر المألوفة للحس الخارجى. باختصار، أصبح اهتمام الكاتب بالشخصية بدلاً من الحدث، وهذه هى أهم علامة فى تطور الرواية.

وبهذا التطور لم تعد الرواية هدفاً للتسلية أو قضاء الوقت بل أصبحت عملاً فكرياً وفنياً يتطلب جهداً خاصاً من الكاتب ومن ثم جهداً متميزاً من القارئ الذى أصبح لزاماً عليه أن يقرأ وهو يفكر وأن يتأنى فى قراءته حتى يتمكن من متابعة الصورة التى يرسمها الكاتب للشخصية التى تتميز بفردية لم يسبق لها نظير، وأصبح لزاماً على القارئ أن يكون ملماً بحضارة العصر التى تشكل جزءاً مهماً من خلفية الرواية. فنحن نعلم مثلاً أن الرواية الحديثة تأثرت بعلم النفس وفلسفة العصر، ومن أقطاب الحضارة الذين تركوا بصماتهم على الرواية: فرويد وبيوج وبيرجسون وأينشتاين، وجميعهم ساهموا مساهمة جليلة فى خلق منظور جديد للزمن الذى لم يعد مجرد زمن الوحدات المعروفة بالدقائق والساعات والأسابيع والأشهر والسنين التى تتسلسل بطبيعتها خارج وعى الإنسان. باختصار، أصبح الزمن نسيباً واستثمر الكتاب هذه النسبية فى الزمن خبير استثمار. بين الكتاب المحدثون أن قيمة الحدث لا تكمن فى كونه حدثاً فى منظومة الزمن الذى تحدده ساعة الحائط، بل استجابة شعورية داخلية خارجة عن إطار الزمن المألوف قد تمتد وتتعمق داخل إحساس الفرد لتلقى فى النهاية وحدات الزمن المعروفة المتسلسلة من الماضى إلى الحاضر إلى المستقبل. ذكر بيرجسون أن الزمن أشبه بكرة جليد تتدرج من قمة جبل للجي، فما إن تصل إلى قاع الجبل حتى تكون قد التقطت فى طريقها كميات

من الثلج جعلتها أكبر مما كانت عليه عند البداية. هذا هو مفهوم الزمن عند بيرسون: فترة زمنية (duration) تكبر وتتسع مداها ليس وهي تتحرك من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل بل حين تتفاعل في نطاق الإحساس الحاضر. ومن هذا المنطلق كتب بروسث تحفته الخالدة في العمل الروائي في اثني عشر مجلداً واسمها (أشياء من الذاكرة) تعتمد على أسر اللحظة المعينة التي تمتد وتتسع لتأري الإحساس بالحياة الذي ينطلق خارج الزمن. ونحن نعلم أن الأحداث في رواية جويس الشهيرة (يوليسيز) تتم في ثمان وأربعين ساعة بدلاً من مئات السنين التي استغرقتها حوادث (الأوديسا)؛ أي أنه من خلال المفهوم الحديث للزمن استطاع أن يختزل الزمن الخارجي مستعيضاً عنه بالشعور الداخلي للشخصية الروائية.

وثأني نقطة التحول من الماضي إلى الحاضر، ومن التقليدي إلى الجديد من خلال الاهتمام بالوحي الفردي (individual consciousness)، حيث أصبح هذا الوعي نقطة العبور نحو التجديد. أصبح الوعي هذا هو الأصل في الخلق والإبداع، فيه ينمو جنتين الصورة الفنية ومنه تولد هذه الصورة. لم يعد كما كان سابقاً مجرد مرآة ينمكس على سطحها الواقع الخارجي، أي أن الوعي تخطى وظيفة المحاكاة التقليدية التي كانت أبرز نشاطاته. في هذه الحالة اكتسب الوعي بعداً جديداً جعل منه دوراً فعالاً في أمر العلاقة مع العالم الخارجي وتحديداتها. يمثل هذا التحول الجذري في أن الذات (subject) أصبحت محور الفكر الحديث ومنطلق الحدالة ومكوناتها الرئيسية. وقد رأى المحدثون في استخدام هذا المصطلح حيادية أكثر من المصطلحات التقليدية التي استخدمها السلف مثل الطبيعة الإنسانية (human nature) والروح (soul) والأثير (spirit) حيث أصبحت هذه المصطلحات مفرغة من معانيها بعد أن تعرضت للاستعمال مدة طويلة.

وقد برز هذا المصطلح من ثلاثة مصادر رئيسية: الأول، تاريخي يتمثل في الماركسية. والثاني، سيكولوجي صاحبه طبيباً فرويد. والثالث، فلسفي تقدم به إدوموند هوسرل. ورغم كل ما بين هذه المصادر من اختلافات إلا أنها تألفت في شيء مهم ألا وهو أنها ترفض الجمود وتتحدى ما هو ملم به منادية بالتجديد. يعتقد ماركس مثلاً أننا نبتدئ حياتنا الاجتماعية ونخلقها من جديد، وذلك من خلال الظروف التاريخية التي نعيشها دون أن نتوقف عند طبيعتها لفهمها؛ ومن ثم نعيد منها في تكوين حياة جديدة. فالنظم الاقتصادية مثل الرأسمالية وغيرها تهيمن علينا من خلال ما نؤسسه من أوهام وأخيلة زائفة تجعلنا نصدقها ونصالح معها وكأنها واقع حتمي لا مفر منه، يعتقد فرويد أن حياتنا الفردية تتكون من رغبات مكبوتة وأنها تتجدد عندما تخرج هذه الرغبات على السطح، ويشارك فرويد مع ماركس في الاعتقاد أننا نعيش حياتنا الفردية والاجتماعية وسط أوهام تجعلنا مع الزمن نعلم عن حقيقة ذاتنا. ويعتقد الاثنان أن حياتنا تتكون من سبب ومسبب؛ أي أن ما نجد حياتنا عليه هو نتيجة تتسبب من قبولنا الظروف التي نعيشها بشكل وهمي، وأن التعاشي مع هذه الظروف هو الذي يوصلنا إلى ما نحن عليه، وأي تجديد في حياتنا يعني رفض هذه الأوهام أو تحليلها لمعرفة على أنها أوهام. أما هوسرل فإنه يشترك مع ماركس وفرويد في نظره إلى الذات على أنها تعيش حياة اضطهاد من الظروف الاجتماعية، ولكنه يختلف عن الاثنان في أن هذا الاضطهاد لا يأتي نتيجة لسبب وأن الاختلاف (difference) بين الذات والعالم الخارجي ما هو إلا شكل من أشكال الاختلاف أو هو امتداد للاختلاف نفسه وليس أساساً للتجربة التي تعيشها الذات في العالم الخارجي. وبعبارة أخرى؛ الاختلاف ليس جوهر التجربة؛ بمعنى أن الذات تظل محتفظة ببدانيتها حتى مع وجود هذا الاختلاف، ويظل الجوهراً قائماً في التجربة الذاتية جنباً إلى جنب وجود هذا الاختلاف. ومن هذه الفلسفة التي تبناها فيما بعد هايدجر وأخذ يزعم ممارستها كل من سارتر وسيمون دي بوفوار نشأت الظاهرة الوجودية أو الفلسفة الوجودية التي تبنت فكرة

وجود الذات التي تقول إن اللعنة حلت عليه لأنها وجدت أصلاً دون أن يكون لها الاختيار، فالذات تعيش مختارة لا تختار.

وهكذا، نجد نوعاً من وحدة الحال بين الماركسية والسيكولوجية والوجودية حيث إنها جميعاً تنادى بزيف الواقع الذي يحيط بنا والذي يجعلنا نأخذ هذا الزيف أمراً مسلماً به دون أن ندرك أن الأمر الواقع الذي نعيش فيه إنما يعدنا عن حقيقة أنفسنا وجوهرها (authenticity).

غير أن وحدة الحال هذه لم تزود المصادر الثلاثة بقدره متساوية على الصمود والاستمرارية، حيث انتهت الوجودية إلى الإفلاس بعد أن حققت رواجاً فلسفياً وفكرياً، والسبب في ذلك أنها أكثر المصادر تطرفاً في الحد بين الذات والعالم الخارجي، فالسؤال الذي طرح نفسه بالنسبة إلى الوجودية في الستينيات هو أنها غير مؤهلة للتعامل مع العالم الخارجي ومسؤولياته، لأنها لا تعتقد بوجود مسؤوليات للذات خارج ذاتها، وهذا تعبير عن فك الارتباط الأولى بين الذات والعالم الخارجي، وعلى حد تعبير جورج لوكاش فإن الفلسفة الوجودية تؤدي في النهاية إلى انكماش الواقع وتقليصه لأن الذات لا تستطيع أن تحقق ديناميكية النمو التي تتطلب بعداً خارج ذاتها أي بعد العالم الخارجي لتتفاعل معه، وتولد عن هذا التفاعل القدرة على النمو والتجديد، ورفض الذات للعالم الخارجي جملة وتفصيلاً يقضي بنا إلى واقع فقير يقطع الأوصال.

وفي الستينيات قامت البنيوية ربما على أنقاض الوجودية ونادت بأن الذي يتحكم في حياتنا هو بناء خفى لغوى يفوق استيعاب أية قدرة ذاتية. ويرجع تاريخ البنيوية إلى العالم السويسري دى سويسر الذي نظر إلى اللغة على أنها نظام إشارات، ومن رواد البنيوية العالم الأنثروبولوجي ليفي شتراوس والماركسي ألفر سير. وقد ذاع صيت البنيوية على مدى عقدي الستينيات والسبعينيات. وهي في مجملها محاولة لخلق منظور علمي للثقافة والمجتمع تخطي حدود الدراسات الإنسانية التقليدية. لكن البنيوية لم تعمر طويلاً لكثرة ما شابها من غموض. ولتطرفها في التركيز على نظام العالم الخارجي على حساب الذات.

وعندما دب الضعف في البنيوية ظهرت نظريات مناهضة فندت مكونات البنيوية، وأهم هذه النظريات ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة والتفكيكية. وهي جميعاً على عكس البنيوية لا تعيد الاعتبار إلى الذات. هذه النظريات لا تلقى ما قبلها، أي ما قبل البنيوية، بل إنها تضعها في منظور جديد يحاول الإبقاء على الذات والعالم الخارجي، مع أنها لا تتوقع للذات جواباً موضوعياً في العالم الخارجي كما تفعل الماركسية وعلم النفس. وأصبحت المسألة ليست مسألة إنقاذ الذات أو تجاهلها، بل الاحتفاظ بها وتحليل ما حولها من علاقات إنسانية لها شأن بها. هذا هو دريدا مثلاً زعيم التفكيكية ينادي بتأكيد وجود هوية اعتبارية للذات القومية لأمة ما ولكن دون التقليل من شأن الذات الأخرى لقومية أمة مختلفة، ويؤكد أن الاختلاف بين قومية وأخرى يجب ألا يؤدي إلى نظرة فوقية أو عدوانية أو استعمارية كما حصل في الماضي عندما كانت القومية سلاحاً في أيدي أصحابها يشهرونه في وجه الآخرين بسبب التمييز الذي يمنحونه لقوميتهم على حساب القوميات المختلفة الأخرى. ويوضح دريدا قوله إنه ليس من الحق أن يقول الإنجليز أو الألمان أو الفرنسيون «نحن المسؤولون عن حقوق الإنسان في أوروبا أو في العالم»، أو أن يقول اليهود «نحن شعب الله المختارة». وبين دريدا أيضاً أن هنالك فرقاً بين من يقول: أنا فرنسي، أتكلم الفرنسية وعندما أكون في بريطانيا أتكلم الإنجليزية وأحاضر في روسيا بالإنجليزية، من يقول أنا فرنسي لا أرضى لغير الفرنسية بديلاً.

محاولة للفهم

محمود الوردانى

قبل روايتى الأولى (نوبة رجوع) التى انتهت من كتابتها عام ١٩٨٦ تقريباً، لم أكن قد فكرت أصلاً فى كتابة «رواية». كانت القصة القصيرة هى الشكل الذى وجدتنى منصرفاً إليه بل أعشقه عشقاً. أحترم الإحكام والانضباط (الفنى هنا بالطبع)، وأبتهج كثيراً بذلك التوتر الذى يمكنك من الإمساك بتلك اللحظة الخاطفة. القصة القصيرة «حالة»، جو، شئ غير متحقق وغير مكتمل، مشهد، أطياف، إنها كل هذا.

لا أظن أن السبب فى انصرافى إلى القصة القصيرة يعود فقط إلى سيادة هذا الشكل فى مصر إبان الوقت الذى بدأت فيه الكتابة - حيث نشرت أول قصة لى فى صحيفة «المساء»، بالطبع من خلال الرجل النادر الذى يعرفه الكثيرون، عبدالفتاح الجمل، عام ١٩٦٨ - فقد شهدت تلك البداية علاقات صداقة وروابط حميمة بين عدد من شعراء العامية والفصحى وبينى، كما كانت البدايات الأولى لى هى أزجال وقصائد بدائية كان من الممكن أن تتطور لولا أن القصة القصيرة اقتحمتنى، تلك القصة التى قرأتها عند يوسف إدريس وعلاء الدين وإدوار الخراط، وستظل مجموعات (لغة الآى آى) و(القاهرة) و(حيطان عالية) أعمالاً كبرى بالنسبة لى، أكاد أقول شكلتنى على هذا النحو أو ذاك.

لذلك، كتبت فى البداية عدداً كبيراً من القصص، اخترت من بينها عدداً قليلاً لمجموعتى الأولى (السير فى الحديقة ليلاً)، وعدداً أقل لمجموعتى الثانية (النجوم العالية). وحتى هذا الوقت، لم أكن قد فكرت فى كتابة رواية، لم أشعر أننى أحتاج إلى كتابة رواية. لا حاجة إلى القول إننى أثناء ذلك، وقبله وبعده، قرأت - الأدق: التهمت - كل ما وجدته فى طريقى من روايات، سواء العربية أو المترجمة إلى العربية، ففى طفولتى لم

أميز بين سلسلة الروايات العالمية الرديئة وسلسلة أرسين لوپين أو شرلوك هولمز أو مغامرات روكامبول أو الفرسان الثلاثة - دارتانيان وزملائه - أو حتى روايات نجيب محفوظ (قرأت «زقاق المدق» التي وجدتها في مكتبة جدى فى سن الحادية عشرة، كما قرأت أعمال محمود تيمور وأمين يوسف غراب فى نسخ مهداة لجدى فؤاد الروداني). وبعد أن انفصلت عن جدى، استخرجت بطاقة لأستعير من دار الكتب روايات أيضاً، ومازلت أذكر (رداعاً للسلاح) لهيمنجواي.

هل كان انصرافى إلى قراءة الروايات على هذا النحو المجنون والتهامى لها التهاماً بسبب ابتعادى عن أمى فى سن الثامنة وإقامتى لدى جدى، وإحساسى العميق بالغربة وسط أقبائى وبعيداً عن أمى، وبالتالي بحثى المضنى عن عالم خيالى مختلف عن واقعى الذى كنت أبغضه وأشعر أنه غير عادل ومعادٍ لى؟

كان مفروضاً على أن أستاذك دروسى التى كنت أبغضها ولا أجدّها ممتعة ولا حاجة لى بها. لذلك، كنت أمثل أنى أذاكر وأضع الكتاب المدرسى أمامى وفوقه الرواية التى أقرأها، وعندما يمر أحد بجوارى أغبرّ الوضع ليصبح الكتاب المدرسى أمامى وتحتة الرواية. ووجدتني لا أستطيع أن أعيش إلا وهذا العالم الخيالى مائل أمامى، أتحرك خلاله، وأصبح علاقات شخصية بينى وبين أبطاله، وأنا أنتظر بشغف مجنون نتائج المصائر وتصاريق القدر.

ربما كان هيامى بالسينما أيضاً جزءاً من هذا الهروب من هذا العالم غير العادل الذى يفصل بينى وبين أمى، مثلما فصل من قبل بينى وبين أبى الذى مات وأنا فى سن الثانية، ولا أذكر أى ملامح أو تفاصيل عنه. لم يكن لدينا تلفيزيون، وإن كان لدى نغز قليل من أقبائنا. لذلك، كانت السينما هى الوسيلة الوحيدة لمشاهدة الأفلام، وهو الأمر الذى لم يكن يتوافر لى إلا أثناء الإجازات حين أرحل لى أمى فى «شبرا» حيث سينما دوللى، الجندول، الأمير، شبرا بالاس، مسرة، وغيرها. كنت أندمج تماماً وأتوحد مع الأبطال مثلما كان يحدث لأمى التى كانت تشاهد معى بعض الأفلام، حتى كبرت قليلاً، وأصبح مسموحاً لى أن أذهب وحدى ومع أصحابى.

على أى حال، بعد مجموعتين من القصص القصيرة، وبعد حرب أكتوبر ١٩٧٣ التى اشتركت فيها عسكرياً مجنداً بعد تخرجى، كتبت عدداً محدوداً من القصص القصيرة، أظنها ثلاث قصص أو أربع على أكثر تقدير. كان العمل الذى أسند لى هو الاشتراك فى تسلم الشهداء من المستشفيات وتسليمهم إلى مقابر الشهداء بالخيفر. كان ذلك أقسى مما يمكن احتماله، وبدا لى أن مجرد الكتابة عن هذه التجربة يمثل نوعاً من خيانة هؤلاء الشهداء الذين لم يكونوا يملكون من أمرهم شيئاً، وأنا أتسلم «متروكاتهم» الشخصية أو الأميرة، وأضئ بهم إلى المقابر.

أغلب الظن أننى أقدمت على كتابة روايتى الأولى (نوبة رجوع) بعد أن تكشفت نتائج الحرب التى كانت أمراً متناقضاً أبلغ التناقض مع مقدماتها وبطولات شهدائها. وكل ما فكرت فيه أثناء الكتابة، لم يكن هو الرواية تحديداً، بل مجرد قضاء وقت أطول مع هؤلاء الشهداء، ومع غليان السبعينيات، وظلال وتفاصيل الحركة الطلابية والسياسية اليسارية. بالفعل مجرد قضاء وقت أطول. لم أفكر مثلاً فى شكل للعمل الذى أكتبه، ولم يكن فى ذهنى أى شخصيات محددة أو نمو للأحداث أو حتى أحداث محددة، فالرواية - أو الكتابة - بدأت بسهرة لمجموعة من الأصدقاء فى ليلة رأس السنة عام ١٩٧٤، وانتهت بعد ظهر أول يناير عام ١٩٧٥ وامتدت ساعات قليلة من ذلك اليوم الذى شهد تفجر مظاهرات العمال والطلاب فى شوارع القاهرة. أكرر أننى لم

أكن أقصد إلا مجرد قضاء وقت أطول مع عايده ومصطفى وسليمان وإبراهيم، والتسهل قليلاً بين دهايزر للمستشفيات ومباني المدرشة وشوارع وجواري القاهرة وقاعات الدرس ومكان تجنيدى وبيتى وأصندقائى، أى تفاصيل وظلال العالم الذى أعرفه. ظلال الشهداء، ومطر القاهرة، والبحيرة أمام محاولة الفهم، وارتجافات الحب الأول، والبحث عن طريق وسط التجمعات اليسارية والغضب من أكاذيب السادات ومساخره.

الروايات الثلاث التالية: (رائحة البرتقال)، (طعم الحريق)، (الروض العاطر) سوف أحاول التوقف عندها قليلاً.

ثمة عنصر أساسى مشترك بين هذه الروايات الثلاث، ويمكننى أن أضيف إليها الرواية الأولى أيضاً (نوبة رجوع). فى البداية لم أكن متنبهاً، واكتشفت بالمصادفة وبسبب التكرار أن (نوبة رجوع) تحولت إلى رواية دون أى قصد بعد أن كتبت عدداً من القصص - كما سبق أن أشرت - حول التجربة ذاتها (تجربة حرب ١٩٧٣).

أما (رائحة البرتقال) - روايتى الثانية - فقد بدأت فى أعقاب اكتشافى للسير الشعبية، وبالتحديد «حمزة البهلوان»، وأعمال كتاب الحوليات العرب فى العصور الوسطى، وتحديدأ أيضاً ابن لياس وابن تغرى بردى وصولاً إلى الجبرتي. يملك كتاب السير الشعبية المجهولون وكتاب الحوليات المعروفون إمكانات لا تنتهى من طرائق السرد وحدثائى الخيال غير المحدود وتنطوى أعمالهم على غنى باهظ ومخيلة فادحة فى اتساعها وإتقانها وتنوعها. وبالطبع، يمكن إضافة (ألف ليلة وليلة)، لكننى فى القراءة الأولى لها - أى قبل قراءة حمزة البهلوان - لم أتوقف عندها كثيراً إبان مرحلة الالتهام، كما يمكن إضافة مقدمات كتب مؤرخين آخرين مثل الطبرى والمقرئى وابن عبد الحكم وغيرهم التى تحكى خلق العالم، فهى بدورها كشفت لى عن هذه الخيلة التى لا تحدها أى حدود. قادنى هذا إلى كتب التصوف الشعبى مثل الشعرانى والأحلام مثل ابن سيرين، وهى بدورها مناجم وكنوز من الخيال الجامع الفادح الغنى، ومن طرائق السرد غير المحدودة. أقرأ إحدى رحلات حمزة البهلوان مثلاً، ثم أقرأ بعدها، ما كتبه الجبرتي عن نورات القاهرة فى زمن حملة بونابرت، وأقرأ (جامع كرامات الأولياء) للنبهانى - ولا أقول النفرى أو الحلاج أو غيرهما - وستكتشف هذا الغنى الفادح الذى نملكه والمبذول أماننا دون أن نتنبه له، والذى شكّلنا أيضاً - على هذا النحو أو ذاك - دون أن ندرك. وقد تعمدت أن أذكر هذه الأعمال الثلاثة لانتماها لكتاب مختلفين ومراحل تاريخية مختلفة.

وبعد أن انخرطت فى هذه الأعمال التى اكتشفتها بالمصادفة، وجدتنى أكتب قصة قصيرة (هى عباد الشمس) ونشرتها بالفعل فى مجلة «الناقد». ثم وجدتنى أعود إليها، وأكتب فصلاً أضيفه إلى «عباد الشمس»، وراح كل فصل يسلمنى إلى الفصل الذى يليه دون أى تخطيط مسبق، بل إننى - أثناء الكتابة - فقدت أصولها مرتين فأعدت الكتابة فى كل مرة واستكملت الفصول التالية أخيراً على مدى عام واحد. فهى الرواية التى كتبتى مثلما كتبتها، والتى كنت فى حالة اكتشاف دائم لها لم يتوقف لحظة واحدة حتى ماتت الطفلة فى نهاية الأمر ومضى بها الراوى نحو مقابر الشهداء.

الرواية الثالثة (طعم الحريق) كتبت فصلها الأخير - أول الأمر - قصة قصيرة ونشرتها أيضاً قصة قصيرة، ووجدتنى - دون أى تخطيط مسبق أيضاً - أعود إليها وأبدأ فى العمل عليها. وفى الرواية الرابعة (الروض العاطر) حدث الأمر نفسه، فقد كتبت قصة ونشرتها بالفعل فى مجموعتى القصصية الثالثة (فى الظل والشمس) ومنها انطلقت إلى كتابة الرواية، والقصة ذاتها تحولت إلى أحد فصول (الروض العاطر).

ماذا يعنى هذا؟

لا أستطيع أن أجيب، بل لا أملك الإجابة أصلاً، كل ما فى الأمر أننى اكتشفت هذا العنصر الأساسى المشترك بين الروايات الأربع. أعرف بالطبع - على الأقل بحكم التجربة - أن القصة القصيرة أمر مختلف تماماً عن الرواية. كما أعرف أن عدد الصفحات ليست هى المحك، وفى الوقت نفسه لا أستطيع أن أغض الطرف عن هذا العنصر المشترك.

على أية حال، الكتابة هى التى تقود إلى الكتابة. لا مجال فى الكتابة للحدس أو للتأمل وحدهما، ربما الأدق أن أقول التوقف قليلاً بين الحين والآخر. فعلى نحو غير مسبوق تقود الرواية حركة كبرى وتحتل الصدارة فى تأثيرها. وعلى نحو غير مسبوق أيضاً تبدو الرواية قادرة على احتواء العديد من الأجناس وانصهارها جميعاً. وليس مصادفة أنك لن تجد تياراً واحداً من الكتابة الروائية، بل تيارات متعددة متنوعة لا تكاد تتكرر. وليس مصادفة أيضاً اتجاه عدد كبير من الكتاب إلى الرواية. ويبدو لى فى هذا الصدد أن ما جرى - على الأقل خلال السنوات الممتدة من هزيمة ١٩٦٧ - أدى، ويؤدى إلى محاولة التوقف والتأمل والنظرة الأكثر اتساعاً. إن حجم التغيرات المتلاحقة والعاصفة - ليس داخلياً أو عربياً فقط، بل عالمياً - أى سقوط وتردى أحلام ورؤى وآمال، دون أن يبدو أماننا أية ملامح للمستقبل، هو أمر ليس معزولاً عما يجرى للرواية الآن.



الرواية تتحصن ببحار سبعة وسبع صحار

مصطفى الأشمر

العام الذى شيدت فيه جسرا يربطنى بعالم الرواية تقريبا - هو عام ٥٢، حتى عام ١٩٦٠ عندما نسفت هذا الجسر. تميزت هذه الفترة الزمنية مع قصرها بكثرة ما كتبه وتنوعه أيضا. كانت سمة من سمات هذه المرحلة أننى لم أتمكن أبدا من إكمال رواية، حتى وإن تجاوزت صفحاتها مائة صفحة، كنت أتوقف، لانسعفتنى قدراتى ولا يزعجنى الأمر. أذكر الآن محاولات ثلاث لم تكتمل وإن كانت من أنضج محاولات هذه المرحلة، أكاد أزعم لنفسى أنها محاولات اقترت كثيرا من الشكل الروائى.

أولى هذه المحاولات جاءت فكرتها لتعبر عن علاقة حب نشأت بين صبي دون الثالثة عشرة وشابة تخطت الثالثة والعشرين.

أما المحاولة الثانية، فنواة فكرتها أملتني بها حارة فقيرة منعزلة بحى شعبي، رجالها مجموعة من بسطاء الناس ممن يمتهنون حرفا أولية لا محتاج إلى مهارة كبرى: إسكافي، نجار طبالي، سقاء، مقرئ «يلقط» رزقه بتلاوة قصار السور داخل «الدكاكين» جلبا لبركة وسعة رزق أو أمام المقابر طلبا للرحمة ودردا لعذاب قبر.. أما نساء هذه الحارة ففيهن من سمات نساء لوحات فناننا الكبير (محمود سعيد) الكثير - ملامحا وإلهاءات عيون وجسد.

أما المحاولة الثالثة، فتاريخها معروف لى، فمفجرها هو العدوان الثلاثى على مصر - ٥٦ - وكان لمقهى صغير يطل على شاطئ ترعة بقرية «عزبة اللحم» المجاورة لمدينة دمياط فضل استقطارى نصيبا وافرا من أحداثها.

ومع انتصاف عام ٦٠ أعطيت الإبداع الروائي ظهري - ربما فشلا لكوني لم أنجز رواية واحدة، وربما بعد أن حققت بعض المكاسب المحدودة مع القصة القصيرة - المهم أنني التفت بكاملي إلى عالم القصة القصيرة. وصحيح، كانت تناوشني بين الحين والحين فكرة تصلح لرواية، لكنني لم أقدم أبدا على اتخاذ الخطوة الأولى لفعل الكتابة..

خلال هذه الفترة الزمنية ٥٢ / ٦٠ أدمنت قراءة روايات أرسين لوبين، شرلوك هولمز... إلخ. ثم انتقلت إلى أعمال: هيكل، تيمور، طه حسين، أبو حديد، العريان، الجارم، مكاري، باكثير، وباقي الكوكبة، وترجمات لأعمال: دكنز، نوجونيف، هوجو، دستوفيسكي، موباسان وكل ما كان يقع بيدي من مترجمات. وكم تمنيت يومها - والآن - لو امتلك القدرة على قراءة هذه الأعمال العظيمة في لغتها الأصلية. كانت مرحلة فرأت فيها لكل الاتجاهات وكثير من الجنسيات..

وعندما توقفت تماما عام ٧٢ تقريبا عن الكتابة - بما في ذلك القصة القصيرة - صاحب هذا التوقف توقف عن القراءة فاحرق بالكامل آخر مخطط كان يرطنني بعالم الرواية.

ولاذ رجعت إلى عالم الإبداع والكتابة تخديدا يوم ١١/٥ / ٨١ بعد هذا التوقف الطويل قر في ذهني أن قلبي قد ارتبط بالقصة القصيرة - ربما على هامش المسرح - أما الرواية فبيني وبينها بحر سبعة وصحار سبع، ولا قدرة عندي لا على السباحة فيها ولا على عبورها، فسلمت بأن القصة القصيرة هي بيتي وملاذئ وأمنى النفسى.

وعام ٨٨، تخديدا يوم ١٣ مايو، حاصرته فكرة رواية (جلديد الجديد في حكاية زيد وعبيد)، وانتهى الحصار بالوقوع في الأسر. حينها تصورت أن الرواية لن تزيد عن كونها مجرد زروق صغير حملني رغما عنى أو بمباركة منى، يتلاعب به موج هادر قبل القذف به على الشاطئ، أو هي طائر حط على والتقطني بقدميه ليقتحم بي طبقات من سحب كثيف قبل أن يسقطني من حائق لتقطع كل صلة لى بالأمر، فأتوقف كعمالوف عادتي عن الكتابة.. واسيت نفسي وقلت: إن كانت القصة هي البيت والملاذئ والأمن النفسى، فالرواية هي اللاسقف والشتات والتوتر.. ثم بدأت الكتابة والفكرة العامة للرواية واضحة، والهدف من تدوينها مجسد أمامي. ومع الانغماس في التجربة، ابتدأ هذا الوضوح يتضبط، وانغلقت أمامي كل السكك، وتبين لى أنني لم أعد وحدي المسك بالدفة، والموجه للقلوع، ولا الأمر الناهي والراسم لشكل البناء..

أنجزت كتابة المرقومة (١) من الرواية، وفي يقيني أن الأمر سيستمر على هذا المنوال، مرقومة تتبعها مرقومة، لكن عند هذه الفقرة (نحن عبيد الأول..) خيل لى وكأنني أسلك الطريق الخطأ، وإذ بالجزء المكتوب من الرواية يمسك بخانقي وبطاليني بعلاج الخطأ والبحث عن حل. لكن حدثتني نفسي أن على أن أعي الحقيقة ولا أكابر، وأعترف أنني لم أتم من قبل رواية، فلماذا أتم هذه الرواية؟ لكن شد من أزرى ما كتبت، طرح على فكرة أن يكون هناك حاشية، تخمست للفكرة وعدت إلى الكتابة، وهكذا أتت الحاشية (٢) أسبق زمينا في الكتابة من الحاشية (١) ومع نشوة الكتابة اكتشفت أن الرواية تقدم لى الكثير من الحلول لكل ما يعترضني من صعبات حتى أصبنا (الرواية/ وشخصي) كيانا واحدا ممتزجا، يعطى كل منا الآخر ويأخذ منه.. ثم فتحت هذا الامتزاج وذاب وأنا أخوض تجربة قراءة ما كتبت من مرقومات وحواشي. وعندما أوشكنا على الفرق (الرواية/ وشخصي) قلنا معا: هناك شيء ما مفتقد، ولكن ما هو؟ كان السبق للرواية، اقترحت على أن يكون الهامش، فكان.. وهكذا استقرت الرواية على شكل ارضيتهان - مع التسليم بأوجه قصور قد يراها ناقد أوفارئ - ظهر

الباب الأول من إصدارات هيئة الكتاب عام ٩٤ بسلسلة الرواية العربية، وقبل أن يصبح بين يدي القارئ كنت قد أتممت الباب الثاني تحت اسم (الغالب والمغلوب من جديد الجديد في حكاية زيد وعبيد) - حالياً، بالمطبعة بسلسلة أصوات أدبية، هيئة قصور الثقافة - وفي الجمعية باب ثالث شرعت في الإعداد له. لم يكن اقتناعي بالباين هو وحده الدافع إلى كتابة رواية ثالثة ورابعة، لكن أيضاً لتحري من نير عدم القدرة على إتمام رواية.

ألفت أثناء الكتابة ألا أطلع أحداً على ما أنجزت، لأفعل هذا إلا بعد أن أضع آخر حرف فيها، فإن اقترح على صديق له بالإبداع صلة أن أضيف أو أحذف، أبدل أو أغير، فمن الخيال أن أفعل، ليس إقلاقاً من شأن الرأي ولكنني أفضل دوماً ألا يحمل هذا المخلوق ملمحاً دغلياً أو تتردد به أنفاس غيرة.. فمن الخير كل الخير أن يقول ناقد كلمته في غير صالحى من أن أرتكب هذا الجرم..

أعترف بأن ما أنجزته من الأعمال الروائية قليل (عدداً وقيمة) لكنني راض عنه تماماً. لا أقصد بهذا القول أنني حققت ما أردته، فهذا لم يزل صعب المثال، لكن قصدي أنني أعمل جاهداً لتكون لى بصمتى وملمحي وتفردى، وخططى.. ولأن ما قيل عن هذا الكم القليل القليل - المخطوط والمطبوع المنشور - اتفاقاً معه أو اختلافاً لم يطالبني على الأقل بالانصراف عن عالم الرواية بل يحثني على الاستمرار ولأئني - وتلك مسألة أقرب للدجل - أشعر أنني بسبيلي للوصول إلى صيغة رواية تتصدر قائمة حسنى، إن كان لهذه الحسنات أصلاً من وجود. المشكلة الآن أنني بالرغم من تعايشي مع هذه الرواية لكونها مختلطة بدمى فإنني لم أوفق بعد للقبض عليها وتمثلها عملاً حقيقياً لا وهماً.

أزعم أن هناك فرقاً كبيراً من وجهة نظرى - على الأقل - بين الأجناس الأدبية المختلفة، بل من الضروري وجود هذا الفارق، فإن لم يكن له وجود لكان علينا أن نجده، وإلا فما الضرورة إذن لأسماء (رواية/ مسرح، قصة... إلخ) لكن لاختلاف حول أن استفادة جنس أدبي من باقى الأجناس مسألة لا يمكن نكرانها، كما لا يمكن أن نلغي عند التلقى أذواقنا قبل خبرتنا أن هذه قصة أو رواية..

فى حالات غير قليلة تقترن فكرة رواية، وعند الكتابة تتحول إلى قصة قصيرة فيخذلنى استقرارى السابق. ربما أجدني متفرغاً لكتابة جزء من رواية فى وقت واحد، مثلاً يكون الجزء الثالث مكتتملاً. فى ذهنى لى حد بعيد كما هو حال الجزء الخامس مثلاً، فىأتى تعاملى معهما معاً دون أن يؤثر هذا سلباً على أى منهما.

مرحلتى الآتية يقينا فيها اختلاف ما عن ما كتبت من قبل - بمراحل سابقة - لكنها عندي ليست بمعزل عن باقى المراحل، هى أشبه بحلقة جديدة عندما تضاف إلى حلقات سابقة بهجوع شجرة دليل مرور السنوات.. ومن المسير فصل هذه الحلقة عن، ومن باقى الحلقات.

أيضاً، لا مفر عند هذه النقطة من طرح السؤال القائل: أكان من الطبيعى أن تأتى أعمالى، سواء المنشورة، أو التى هى قيد النشر، أو لم تكتب بعد على الصورة نفسها لو كان كاتبها غيرى؟.. ولغورى أجبت: لا.. لا القاطعة بالمطبعة، وهكذا أصبح جزءاً أساسياً من نسج كتاباتى، وتصبح هذه الكتابة دالة على هذا الكيان..

ولكى تكتمل الدائرة، فعلى أن أنقل إلى زملاء كتاب الرواية، والأساتذة النقاد، والقراء الكرام، كل ما أعرفه عن نفسى.

أنا مولود يوم ٢٥ يونية ١٩٣٥ بمدينة دمياط (المصب/ الساحلية) التى تمثل خط النهاية لرحلة طويلة، ضارية فى أعماق الزمن السحيق، ولم تزل هذه الرحلة مستمرة حتى زماننا الآنى.. رحلة اختار نيلنا العظيم

المبارك محطتها الأخيرة مدينتي دمياط، بشقيها الأرض اليابسة المزروعة أشجار ليمون وجوافة ونخلا باسقا وثمار بطيخ وحقول أرز، ومرقا أمان لطيور الشرشير، والغر والببول، والسمان، المهاجرة شتاء من أقصى الشمال هربا من صقيع الشتاء هناك لتتعمد هذا الفصل على أرض دمياط، والشق الثاني ماء الأبيض المتوسط الذي يستقبل أواخر كل صيف أسراب السردين الساعي وراء رزق يقدمه له طمى نيلنا العظيم..

مشوار طويل للنهر العظيم بدايته منابعه فى الجنوب.

كثيرا ما تجسدت لى مدينتى دمياط الطريق الأخير لخيط ممتد بين غابات وجبال أفريقيا ودمياط، حتى بت أنهم أن الجد الأول لأسرتى ليس كما ذكر مؤرخنا العظيم المقريزى قدم من مراكز أقصى غرب أفريقيا، بل هو هذا الذى تحرك راكبا النيل من الجنوب حتى استقر عند مصبه فى الشمال، فناداه الناس بلون بشرته (الأسمر)، ثم غير جو المدينة من بشرة الأحفاد ومنحهم لونا حمريا مختلطا بياض الأبيض المتوسط.

أواخر عام ١٩٩٦ جاءتنى فكرة رواية لم أهدت لعنوانها بعد، ولم أنته منها، فصل من فصولها مرتبط بغاية، صحيح لم أر فى حياتى رؤية العين غاية، ولم يقدر لى الإقامة ومعايشة المكان، لكننى على يقين أننى عند التصدى لكتابة هذا الفصل، سأحيا حياة سكان الغاية. هناك هاجس يحمسنى ويقول لى: اطمن، فكل المعارف والصفات والخبرات المنقولة إليك عبر الآباء والأجداد من جدك الأول الذى عاش ذات يوم وسط دغل غابة متقدم لك الحل، وينتق من داخل كل هذا الموروث المستكن بأعمالك ليكون مرشدك ودليلك عند الكتابة..

لم أحصل على شهادة إتمام الدراسة الابتدائية إلا بعد ملحق بمادة الرسم - كان الرسم مادة نجاح ورسوب كأي مادة أخرى، وكانت هذه الشهادة تمنح الحاصل عليها وظيفة حكومية - ١٩٤٨ .

وحتى الآن، وأنا فى مثل هذا السن وبعد أكثر من خمسين عاما سأرسل بامتحان رسم كما رسبت طفلا وإن كان الرسم فن لا أجيده فكل ذلك الخط، صعب على غيرى قراءة ما أكتبه من خط يدي، ومع فشلى الذريع هذا فاستمتاعى بالفن التشكيلي استمتاع لا حدود له، أعترف أن أول ما أقرأه بمجلة، اللوحة فالشعر، ثم النثر، ولا أذكر أننى غيرت من عادتي تلك، وأزعم أنه لن يحدث. ربما اكتفيت بالشهادة الابتدائية ولم أوصل التحصيل المدرسى لأننى الأوسط بين شقيقين، الأكبر أستاذ الكيمياء الحيوية طبب عين شمس والصغرى ربة بيت، ولأننى الأوسط كان على أن أوصل مشوار الرحلة، رحلة صناعة وتجارة الأثاث الخشبي (المويليا)، كأهم صناعة من صناعات دمياط، إذ ينذر العثور على أسرة من أبناء المدينة لا تعمل بها، من هنا كانت الأجيال تتوارثها، جيلا إثر جيلا، عقيدة مقدسة، وخصوصية كخصوصية اللقب. هكذا وجدنتى مزروعا بأرضها مع بداية عام ٤٨ إلى أن اقتلعت منها فشلا أواسط عام ٩١ دون أن أحقق نجاحا، أو أضيف لينة واحدة لما أقامه الأب، اللهم ومضة نجاح خلال فترة التوقف عن الكتابة والقراءة - ٨١ / ٧٢ - كما ذكرت من قبل، ولا أظن أننى وأنا فى هذه السن بقادر على تحقيق أى نجاح كتاجر، ومع ذلك لا يمكن بهال التعامى عن هذه الفترة الزمنية - التجارية إن صح التعبير - لها حضورها، أو على الأقل ظلالتها على ما كتبت. هناك موضوع يشغلى عن هذه الحقبة الزمنية يتعلق بعمل ووالى، لا يتحدث عن سيرتى بقدر ما يتحدث عن التجربة الإنسانية ذاتها، وفى عمومها. المشكلة أنه مع توافر المادة الخام اللازمة لحل هذا العمل الروائى المرتجى، ووضوح الرؤية حيال الفكرة وطريقة البناء إلا أننى أتهدب من الاقتراب من مرحلة تنفيذ الكتابة. فى تقديري أننى إن فعلت، وأنجزت لكان بوسعى أن أقول لنفسى: هأنثلا يا مصطفى، قد انتقلت أخيرا من عالم التلمنة ودخلت

إلى عالم الأساتذة مع التسليم بأننى ربما لا أبجد قارئاً واحداً، أو ناقداً واحداً، يقول قولى هذا.. أما أنا فأسألك
أحلم وأرغب تحقيق هذا الهدف طالما أن فعل الكتابة لم يتخل عنى.. عندما صدرت (ابتسموا.. للحكومة)
يونية ٩٦ على نفقتى، وبمساهمة من اتحاد الكتاب، كانت أول مجموعة قصصية من بين مجموعتى المنشورة
التي تحمل عنواناً مستمداً من اسم قصة من قصصها. بمؤتمر دمياط الأدبى الرابع - على ما أذكر - صنفها
أحد الذين تناولوا إبداع أبناء دمياط على أنها رواية. عن نفسى عندما شرعت فى كتابتها لم أقصداً بالضبط
مجموعة قصصية، لهذا كان من الضروري أن أسجل هذه الفقرة بنهايتها: - (تأخذ كل قصة عندما تخرج عن
نطاق هذه المجموعة عنواناً مغايراً لعنوانها وهى داخلها). قصدت أن تكون (ابتسموا.. للحكومة) مبنى من
خمس طوابق، وأن يتكون كل طابق من قصتين؛ الأولى متعددة الصفحات والأخرى قليلتها، مع مفتتح
موحد، ومختتم ثابت للقصص الخمس القصار، على أن يشكلوا معاً، فصلاً واحداً مندمجاً عند تجاوزهما
وقصتين منفصلتين تماماً إن افترقنا، قصدت أيضاً أن يكون كل طابق من الطوابق الخمسة بقصته أشبه بالقرار
وجوابه، إن استعملنا المصطلح الموسيقى، وأن تمنحنا الطوابق الخمسة، أو الفصول الخمسة نعمة صادرة عن آلة
موسيقية واحدة، ولكن لكل نعمة وترها الخاص المشدود إلى هذه الآلة، لهذا فاقتربها من الشكل الروائى له
مايسره، عندى - وعند المتلقى -، كونها رواية هاجس اقتحمنى منذ البداية، لكننى أحجمت عن إطلاق
التسمية الصريحة «رواية» واخترت (٥ قصص + ٥ قصص)، فملت هذا حتى تتضح التجربة وتكشف عن نفسها
سافرة بعد تقييمها بالميزان النقدى وتلقى القارئ، ولما كانت فكرة إنشاء رواية مغايرة للساند فكرة ضاغطة
على، ولا فكاك منها، فقد أجريت تجربة تالية لتجربة (ابتسموا.. للحكومة)، أمسك حالياً عن البوح باسمها،
حتى لا يكون هناك أى مؤثر يأتى من خارج التجربة نفسها عند تعامل القارئ معها، فما أسعى إليه هو معرفة
الرأى التلقائى للقارئ، بمعزل عن مذكورة تفسيرية أرفقها، فإن جاء التواصل معها - نقدياً وقراءة - على أنها
رواية، فهى الإشارة الخضراء تدعونى إلى السير فى طريق التجربة.. وقد جاءت هذه التجربة بدورها - مصادفة -
من خمسة طوابق لكل طابق شخصوه، وأحداثه، وعلاقته وفكرته، ولكن - وهذا هو الأهم - هناك شخصية
واحدة محورية، محرك للأحداث، منسجة للعلاقات، حتى إن تغيرت الأمكنة، واختلفت الأزمنة، ودونها تنهار
الطوابق الخمسة وتتصدع البناء.. أنجزتها على أنها محاولة مطلوبة، وتجربة كان على أن أصنعها، فإن واكبها
النجاح فقد حققت حلماً من أحلامى، وإن أخفقت فهى خمس قصص يسرى عليها ما يسرى على أى
قصة.



تشظى المعمار الروائي

مؤنس الرزاز

حين وصلتنى دعوتكم التى أثارت فى نفسى مشاعر التقدير لمجلسكم الموقر وللدكتور جابر عصفور، تأملت المحاور المطروحة فأصبحت بحالة من الحيرة الشديدة. وكان سؤالى الذى لم أجد جواباً شافياً عليه هو: أى محور من محاور المؤتمر أختار؟

فقد اعتبرت روايتى الأولى «أحياء فى البحر الميت» الصادرة عام ١٩٨٢ نموذجاً يمثل اتجاه تشظية العمل الروائى، وتدمير معماره التقليدى، فيعبر بهذا التشظى والتناثر عن مرحلة دمار عربى امتد منذ هزيمة حزيران ١٩٦٧ وبلغ ذروته فى الاجتياح الإسرائيلى لجنوب لبنان فى أواخر السبعينيات، ثم احتلال بيروت، فضلاً عن الحرب الأهلية المدمرة التى أدت إلى انهيار الدولة اللبنانية وتشظية المؤسسات المدنية وتداعى تماسك الوحدة الوطنية اللبنانية. وكل هذا التدمير. هذا الذى كان يجرى فى لبنان، وقد عشت معظم سنواته، لم يكن سوى مرآة تمكس حالة تفكك عربى بشع ومرعب. وهكذا فكرت فى اختيار المحور الأول، أى نقض المركزية الروائية. لأن روايتى الأولى «أحياء فى البحر الميت» التى صدرت عام ١٩٨٢، كما قلت، تمثل نموذجاً جيداً لنقض المركزية الروائية. فضلاً عن رواية أخرى صدرت فى مطلع التسعينيات بعنوان (الشظايا والفسيفساء)، وهى تمثل أيضاً نموذج تشظى المعمار الروائى إشارة إلى الواقع العربى الذى أوغل فى التشظى منذ الاجتياح الإسرائيلى لبيروت، مروراً بالحرب الأهلية الجزائرية وحرب الخليج الأولى ثم كارثة حرب الخليج الثانية، حيث بلغ التشظى فى المعمار الاجتماعى العربى ذروته.

لكنني غيرت رأيي حين فكرت في الكتابة عن رواية السيرة الذاتية والرواية السياسية، فحاولت أن أدمج محورين في شهادة واحدة تتجلى بصورة صارخة في روايتي (اعترافات كاتم صوت) التي صدرت عام ١٩٨٦. فهذه الرواية مستمدة من تجربة أسرتي التي كان ربهما من أهم زعماء حزب البعث وقد اضطهد في خمسينيات الأردن لأنه قاد حزب البعث في صفوف المعارضة، وإذا به ينتقل مع أسرتنا الصغيرة إلى بغداد بعد أن انتخبه المؤتمر الحادي عشر للحزب في العراق عام ١٩٧٧ أميناً عاماً مساعداً للأمين العام أي لميشيل عفلق، وقد شاركه في هذا اللقب صدام حسين الذي كان في تلك الأيام نائباً للرئيس أحمد حسن البكر. وما هي إلا ثلاث سنوات حتى وضع والدي ومعه أسرته كلها في الإقامة الجبرية في العراق باستثنائي أنا وشقيقي.

طبعاً الرواية ليست سيرة ذاتية. لكنها أفادت من وقائع وأحداث هذه المأساة التي جعلت واحداً من أهم قادة الحزب ومفكره يزوج مع زوجته وابنته في الإقامة الجبرية على يدى الرفاق... وبإشاعة الحكومة الأردنية التي لم تعاقب والدي منيف الرزاز بهذه القسوة، بل التي لم تتعرض لوالدتي وأختي على الإطلاق. لكن الرواية، كما قلت، ليست سيرة ذاتية خالصة بل لعلني أجدها أقرب إلى الرواية السياسية منها إلى رواية السيرة الذاتية وفكرت في أن أضرب عصفوريين بجحر واحد، إلا أن محور مرجعية المأثور الشعبي ومحور الأشكال التراثية جعلاني أحسم ترددتي لصالحها.

فأنا أزعج أن رواية (متاهة الأعراب في ناطحات السراب) الصادرة في بيروت عام ١٩٨٦ ثم روايتي (سلطان النوم وزرقاء اليمامة) الصادرة عام ١٩٩٧، تمثلان أفضل ما كتبت من روايات، وهذا انطباع شخصي لم أفرضه يوماً على النقاد.

ونظراً لضيق الوقت وضخامة العمل الأول أي (متاهة الأعراب في ناطحات السراب)، فإني سوف أركز حديثي حول هذه الرواية بشكل خاص ويتكثف قد يكون مغلأ. ولكنني مضطر إلى التذكير بأن الدكتور الناقد محسن جاسم الموسوي اعتبر أن روايتي (اعترافات كاتم صوت) قد أفادت من (ألف ليلة وليلة) حتى إنه كتب عنها دراسة ممتازة في كتابه «ثارات شهرزاد» واعتبر أن صورة الأب والأم والابنة الذين يخضعون للإقامة الجبرية هي ضرب من ضروب قلب مفهوم القمقم والمارد المحبوس فيه رأساً على عقب، بحيث يصبح مكان الإقامة الجبرية، أي البيت الذي زج بالأسرة فيه إلى الأبد على أيدي الرفاق هو فضاء الحرية، بينما علق رجال الأمن في القمقم الحقيقي وهو العالم الخارجى الذى يحيط ببيت الإقامة الجبرية.

كما لا بد لي أن أشير إلى أن روايتي ماقبل الأخيرة (حين تستيقظ الأحلام) تستند إلى حد كبير على كتاب «ألف ليلة وليلة» شأنها شأن روايتي (سلطان النوم وزرقاء اليمامة). وإذا كانت هاتان الروايتان نفيديان إفادة كبرى من عالم «ألف ليلة وليلة»، فإن رواية (متاهة الأعراب في ناطحات السراب) توظف عناصر محددة من كتاب «ألف ليلة وليلة»، إلا أنها تخرج عن نطاقها لتوظف قصص القرآن والصراع بين سيدنا على ومعاوية بن أبى سفيان أيضاً. والحق أن هذه الرواية كلها رواية صراع يبدأ منذ هابيل وقايل حتى موجة الانقلابات العسكرية في الوطن العربي.

فيظل الرواية حسنتين يعانى من فصام حاد. فهو حسن الأول في النهار وحسن الثاني في الليل. والجدير بالذكر هنا أن الليل مرتبط بالنوم، والنوم مرتبط بالأحلام والمناومات. والمناومات مرتبطة باللاشعور الذاتى الفردى ثم اللاشعور الجمعى الذى تحدث عنه العالم الشهير كارل جوستاف يونغ.

حسن الأول لا يتفصل عن حسن الثاني وإنما ينقسم عنه كما قلت. ولغة حسن الأول «أى حسنين النهار» تعتمد في الغالب الأعم على العامية القريبة من لغة الصحافة في هذا العصر، بل هي أقرب إلى العامية من لغة الصحافة، بينما نجد أن لغة حسنين الليلى «أى حسن الثاني المهيمن على حسن الأول على عكس حالة حسنين في النهار»، لغة عربية فصيحة تكاد تكون في بعض المواقع مقعرة.

وحسن الأول يهيمن على حسن الثاني في النهار فيكمن حسن الثاني في أعماق الأول ويظل في حالة كمون إلى أن يخيم الليل ويأوى الناس إلى أسرهم فيغطون في نوم عميق. بينما يحصل العكس في الليل.

حسن الأول علماني يؤمن بفصل الدين عن الدولة ويتبنى الفلسفة المادية وعلان نهاراً جهاراً أنه تقدمي، لكنه يتحول في الليل إلى إنسان آخر. إنه ليل اللاشعور الفردي ثم اللاشعور الجمعي. يتحول حسنين في الليل إلى رجل تقليدي محافظ يعيش في الماضي.

لكن الانفصام في حياة حسنين ليس كاملاً، ليس أبيض وأسود. فحسن الأول «النهارى» يصطدم كثيراً أثناء النهار بحسن الثاني الذى يحاول في مواقف معينة أن يتمرد على القاعدة فينقلب على حسن الأول النهارى، ليصبح حسن الثاني الليلى هو حسن النهار أيضاً. وهناك نصوص واضحة في الرواية حول هذا الانقلاب؛ أذكر منها نصين:

يقول حسن الأول أو حسنين النهار وهو يمشى في الصباح في أحد الشوارع:

قلت إننى أحب المشى. رأيت امرأة تمشى والشوارع تجرى من تحتها. فكرت: امرأة تمشى من تحتها الشوارع. ابستمت. فكرت في الدراسة التى بدأت بكتابتها وبحثت عن عنوان مناسب لها: «نقل التكنولوجيا إلى العالم الثالث» لا، عنوان يفترق إلى الدقة. «الثورة التكنولوجية الثانية وتأثيرها على القيم التى أنتجتها الحضارات الشرقية» لا.. طويل جداً. «العصر التكنو - إلكترونى والترات..» لا بأس «تأثير التكنولوجيا الغربية على الخرافة» لا... «التكنولوجيا المتقدمة والمنهج المادى الجدلى».. ربما. (ص ٩)

في تلك اللحظة حانت منى التفاتة فرأيت رغيف خبز ملقى على الرصيف. انحنيت بحركة عفوية آلية، قبلته، مسحت به جبهتى ووضعت على الحائط.

وثمة مشهد آخر يصور لحظات ممارسة الحب بين حسنين وعشيقته. إذن، نحن إزاء عملية زنا. لكن حسنين النهار العلماني التقدمي لا يؤمن بأن الزنا خطيئة، وإنما هو علاقة حب تعبر عن أرقى أنواع التواصل بين المرأة والرجل، ولكن ما إن يبدأ حسنين يسمع صوت عبد الباسط عبد الصمد يطلق من مذيع الجيران ويرتل آيات من القرآن الكريم، حتى تخذه قواه الجسدية، وبينما كان على وشك بلوغ ذروة اللذة والنشوة، نراه يتداعى رويداً رويداً، ونرى قواه الجسدية تنحسر رويداً رويداً. فتكتشف عشيقته العلاقة بين سماع حسنين لصوت عبد الباسط عبد الصمد ويرتل آيات من القرآن الكريم من جهة، وانحسار قواه التى كانت على وشك حملها وحملها إلى ذروة النشوة. وبذلك تترك عشيقته وجود حسن آخر يكمن في باطن حسنين، وتذكر أن حسن الثاني الكامن المحافظ المتزمت المرتبط بقيم الماضي التقليدية يهيمن على حسن الأول فيستولى على شخصية حسنين لا في الليل فقط، وإنما في لحظات محددة أثناء النهار كذلك، كهذه اللحظة التى مكنت

حسن الثاني من الهيمنة على حسن الأول، وبالتالي الاستيلاء على شخصية حسنين وبسط سلطته عليها بمساعدة صوت عبد الباسط عبد الصمد، أى قيم التراث ومفاهيمه التقليدية المحافظة.

وفي مرحلة من مراحل الصراع بين حسن الأول النهاري وحسن الثاني الليلي، يقرر حسنين أنه غير راض عن هذا العالم وعن هذا الأمر الواقع، فيقرر بناء عالم روائي خاص به، يتحكم في أحداثه كما يشاء ويحرك أبطاله كما يرغب. إنه العالم البديل، عالم يقوم على منطقة صحراوية مجهولة لم يكتشفها أحد قبل حسنين. إنها قارة سرية عامرة بقوانين الوهم والسراب ورمال الصحراء. وهى مأوى للصعاليك والخارجين على القانون والمتمردين.

لكن هروب حسنين إلى متاهته الصحراوية السرابية، تؤدي إلى هرب المتاهة ذاتها منه، أو هرب عالم الرواية البديل من بين يديه قبل أن يكتمل، فيعود ليجد نفسه في عالم يغيض لا يعرف كيف يتعايش أو يتأقلم معه.



الرواية والموسيقى

نبيل سليمان

سنة ١٩٧٤ وجهت مجلة «المعرفة» (السورية) فى عددها الخاص بالرواية، سؤالاً إلى عدد من الكتاب حول مفهوم كل منهم للرواية . وعلى الرغم من أنه كانت قد صدرت لى بين عامى ١٩٧٠ - ١٩٧٣ ثلاث روايات ، فإن إجابتى على سؤال المجلة كانت محاولتى الأولى فى بلورة مفهوم للرواية يخصتنى . وقد عبرت فى تلك الإجابة عن ميلى إلى مقولة ماريانو باكيرو كويانس: الرواية كالموسيقى ، انفتاح مطلق .

بعد سبع سنوات ، وفى شهادة مجلة « الطريق » (اللبنانية) فى عددها الخاص بالرواية ، ذكرت الرواية ذات البناء السونائى أو السيمفونى، وأضفت إلى ميلى لقولة كويانس: الإفادة فى بناء الرواية من بناء القطعة الموسيقية (أو اللوحة أو القصيدة أو السيناريو ..) ، والقاعدة فى ذلك هى كما نصّ عليها موليير: إننى آخذ ما يلزمنى هنا حيث أجده ، سواء فى الشكل الموسيقى أو الشعرى أو سواهما ..

ولئن كان مفهوم الرواية بالنسبة إلى ، ورواية بعد رواية، وفترة بعد فترة، لا يفتأ يتعقد ويغضض أو يتجلى ويتبلور ، وعلى الدوام يختلف ويروح ويثرى، فقد كانت الموسيقى فى أسّ ذلك، بما هى انفتاح مطلق .

وبالعودة ثانية إلى مطلع السبعينيات، حيث كانت حلب مقامى، أستذكر رجائى للمصديق المرحوم شريف شاكر أن يحمل إلى من موسكو ما أمكن من أسطوانات الأعمال الموسيقية الكاملة لكبار الموسيقيين من مختلف المراحل والجنسيات. وهكذا، باتت لدى خلال فترة قصيرة نواة مكتبة موسيقية. وعكفت على

الاستماع، مغالباً التهيب والجهل اللذين كانا يقيمان مسافة مبهمة بيني وبين سيمفونية ما أو كونشرتو ما أو ... وكانت المسافة تضيق مرة، تتسع مرة، تَمُحى مرة، تعسر مرة، وأنا أكرر الاستماع مكراً مرة، ومنذفاً مرة، وأستعين بقراءات يسيرة تتصل ببعض الأعمال أو ببعض الموسيقيين، حتى يَبُتْ، بعد حين أدقّق في بعض المقاطع، أو في حوار بعض الآلات، أو في النغمة الأساس، وأُشفّ أو أتوقّز أو أتُكسر أو ... مع لحن . وبالطبع فقد مضت سنوات قبل أن تقوم صلة (طبيعية) بيني وبين شطر من الموسيقى الكلاسيكية والرومانسية، فالرحمة على تلك الأيام التي كان فيها ثمن الأسطوانة أو الألبوم أو الكتاب بالغ اليسر في موسكو . أما الآن فلنصغ ولنُتأمل :

هذا صمت يخلع الروح ، بل هو تفتح غامض يشبّ بالحماصة الحارة وبالبهجة ، بل هو استرواح عميق وهالات رقيقة تتكاثف وهمسات تتلاشى ، بل هي قرعات صاخبة ، بل هو شذو يسحر ونشيد للثورة ، ويتهورن نفسه يرمح بالسيمفونية التاسعة ويرمى في مثل لحظة الولادة أو الرعدة، وربما الموت . وفي اللحظة التالية أهرع وأهلع مع « القدر يقرع الأبواب » في السيمفونية الخامسة . وفي لحظة أخرى تطوين الكونتيسة الإيطالية في سوناتة القمر المنير ، ثم تتطوى اللحظات والروح مع افتتاحيات وقدايس ومارشات ، ويكون أن أتهماً للكتابة أو القراءة ، أو أغرق في الكتابة أو القراءة ، بينما لا يفنأ شويرت يتباهى بأنه أبو الأغنية، أو يذكر بأنه لم يعزف أمام ملك ولا أمام جمهور . وحين يهوى بي الحب ويرمح ، يومض شومان بربيع السيمفونية الأولى أو بنهر سيمفونيته الرابعة ، فتطلع كلارا مثل الحورية من الرلين ، بتودى بشومان، تلتف ببرامز وهي تسمى سيمفونيته الثانية : تخيلات الغابة ، فأنوه لُمة وأتبه، وبصفت بي شيطان البيانو كما عصف به حبه لجورج صائد، وأتوه وأتبه بسيمفونيات فرانز ليست مع فاوست ودانتى ورقصات الربسودى التي لا تلبث أن توافيني في رواية (الضفة الأخرى) لأسعد محمد على، ثم تسلمني إلى رقصات ماروشكا والقاع الهنجارى الذى يتقرّاه لطلان كوداي وبارتوك، فيما يهيم فوق ذلك القاع يسارى عربى منفى وفحل ، هو بطل رواية (الربيع والخريف)، وقد يكون كاتبها حنا مينه، إذ التبس الأمر على الآن، لأن فاجنر يشور مع باريس عام ١٨٤٨ ، ويطلق أغاني البحارة في أوبرا الهولندى الطائر ، فتتلاشى أغاني بحارة روايات حنا مينه، وأسطورة الهولندى الطائر في رواية حليم بركات (عودة الطائر إلى البحر) .

وفي الآن لأتلاشى مع كورسكوف وشهر زاد ، وأنحنى للأستاذ مع تلميذه حتى ينهض بي ويشرعا بتجهتي ما بين الموسيقى والأدب والفن ، فأتلعثم خلف سترافنسكى وصدقاته مع أندريه جيد وجان كوكتو وييكاسو وماتيس .، كما خلف بروكوفييف وهو يقرأ من دوستوفسكى في أوبرا (اللاعب المحترف) أو يقرأ من تولستوى في أوبرا (الحرب والسلام) .

ثم تمضى التهجة واللمعة لأتلعثم شكسبير من جديد في افتتاحيات تشايكوفسكى لـ (هملت) ولـ (روميو وجولييت) ، وفيها أقتبس من بوشكين في أوبرا (سيده الثلج) . ومن (كسارة البندق) ولـ (بحيرة البجع) يرميني تشايكوفسكى بين يدى شوستاكوفيتش ، فأتلعثم من جديد قراءة بلزاك وجوجول . وكما علمنى شوستاكوفيتش قراءة ما كتب أيضاً، علمنى فيردى قراءة (عطيل) ، لكن درسه الأكبر كان تاريخ مصر في أوبرا عايدة . ولعلنى كنت تلميذاً سيئاً ، بخاصة حين يتصل الأمر بالموسيقى والرواية ، بيد أن بضعة

منى قد انصاعَت على نحو آخر منذ مطلع السبعينيات ، حين باتت موسيقى من ذكرت - ومن نسيت - واحداً من طقوس العيش والكتابة .

قبل ذلك كانت حصيلتى من الموسيقى هى ذلك النزر الأشوه الغامض الذى لقنتنى إياه دراستى الإعدادية فى الدريكيش أواسط الخمسينيات . لكن نشأتى السابقة - واللاحقة - شرتنى فيما أحسب ألواناً من الموسيقى والغناء ، بخاصة منها الشعبى ، الجبلى والساحلى والعراقى ، فضلاً عن الموشح الحلبي واللون الرحباني . كما كانت الألوان المصرية فى صميم تلك النشأة المستمرة . عبر ما وفرت لى تنقلاتى بين العديد من الأقطار العربية منذ منتصف الثمانينيات ، فاندغمت فى الروح كما فى المكتبة ألوان هايدن وموزارت وشتراوس وسيد درويش وأم كلثوم والشيخ إمام وعبد الباسط عبد الصمد ومحمد عبد الكريم وفيروز وناس الغنيوان وأولاد الجوني ونظم الغزالي وو... فهل هو تناهب الروح وشتاتها ، أم الهارموني الخاص بكل إنسان ، أم الهارموني الذى يخص كل إنسان فيصوغه كما يصوغ كوناً وحياةً وموتاً وفناً؟

فلندع السبرى ، ولنعد إلى السبعينيات حين غمرتنى السعادة بقراءة كتاب ميشيل بوتور (بحوث فى الرواية الجديدة)^(١) ، فوقعت فيه على تلك الملح الخاصة بما بين الرواية والموسيقى .

لقد كان اهتمامى بالكتاب متابعة لاهتمامى بالرواية الفرنسية الجديدة . لكن فصل «أبعاد الرواية» ما لبث أن استحوذ على . وفاجأتنى إشارة بوتور إلى أن النقد (الفرنسى) بدأ يتعرف فى الخمسينيات العلاقات الوثيقة بين الرواية والموسيقى . كما أثارتنى ملاحظته أن للبناء الموسيقى تطبيقاته الخيالية الأخرى . ثم رحلت أتأمل قوله إن الموسيقى والرواية فتان يوضح أحدهما الآخر ، ولا بد لنا فى نقد الواحد منهما من الاستعانة بالفاظ تختص بالثانى . ومن أسف أننى لم أعمق ذلك فى مساهماتى النقدية ، كما أفتقد متابعتها وتعمقها فى المشهد النقدي . فما يتردد فى بعض ما كتبت وما كتب سواى ليس سوى ذلك البدائى الذى ألح بوتور منذ عقود على تعقيده ، فهل سيلبى نقدنا هذا النداء فى يوم غير بعيد ؟

من أجل ذلك أردت الآن خلف بوتور أنه يجدر بالروائيين أن يكونوا مطلعين على بعض المفاهيم الموسيقية ، كما يجدر بالموسيقين أن يكبوا على مطالعة بعض الروايات . فالموسيقى - كما الرسم - يمكن أن تكون عنصراً تقديماً للرواية إذا ما اشتغلت عليها هذه بوصفها مادة روائية . وهو ذا فيصل الموسيقى : الزمن ، لا يقوم تنظيجه فيها ولا فى الرواية إلا بتعليق الزمن العادى ، ولكن ما الذى يحصل فى البناء الروائى حين يأخذ بالمسافات والتابع والسرعة على النحو الذى يأخذ به البناء الموسيقى ؟

من بعد ، ومن حين إلى حين ، أخذت غواية هذا السؤال تأسرنى وهى تُلدّ بالسلم الموسيقى . فالزمن للموسيقى ميزان ، والسلم الموسيقى هو الذى يحدد الزمن ، فكيف يكون الزمن للرواية ميزاناً أو واحداً من الموازين ؟ والسلم الموسيقى يكتب الصوت فيما يكتب السلم الروائى الحدث والشعور والوصف والرسالة ... فكيف يمكن أن ننسج علاقة بين السلمين ؟ كيف يمكن أن أجعل عتبة النصّ ذلك المفتاح الموسيقى ؟

إذا كانت الغواية قد جعلت السؤال أمثلة ، فقد جعلتني أجرب وأتعب فيما بين (جرمانى) و (قيس ييكى) . وربما كان ذلك كله ما جعلنى فى تلك الفترة أتلمس الموسيقى فى الرواية التى كتبها آخرون ، وهو ما ضمه كتابا (الرواية السورية)^(٢٢) و (وعى الذات والعالم)^(٢٣) .

فى التهيئة للكتاب الأول توجهت إلى عدد من الروائيين بأسئلة منها ما يتعلق بالمؤثرات الأجنبية فى التجربة الروائية للكاتب ، وبمفهومه للرواية . ومن تفضلوا بالإجابة كتب وليد إخلاصي محدداً التكوين الهندسى الأساسى للموسيقى الكلاسيكية ، وقالب السوناتا بخاصة ، بوصفه فاعلاً فى تجربته الروائية^(٢٤) . من قبل كان بديع حقى قد أكد سعيه إلى موسقة الرواية العربية احتذاءً بهكسلى فى روايته (طباقي) . وإذا كان وليد إخلاصي قد تطلع إلى السوناتا ، فقد تطلع بديع حقى إلى جعل الرواية أشبه بالسيمفونية ، وكتب :

وقد عمدت فيما أنا أسعى فى هذا المنحى إلى شحن روايتى الأخيرة (أحلام الرصيف المجروح) ببجملته تتردد فى حوار داخلى كلحن منفرد يهيم فى سيمفونية موسيقية ، متجارباً ، واثقاً بالحنين إلى أرض فلسطين الحزينة المغتصبة^(٢٥) .

ومن قبل أيضاً كانت قد صدرت فى عام ١٩٦٠ روايتنا وليد إخلاصي (شتاء البحر اليابس) ومطاع صفدى (جبل القدر) . ولئن كان بطل الأخيرة « نبيل » مصاباً بجنون الموسيقى ، فبطل الأولى « أحمد » يدرس الهندسة نهائياً والموسيقى ليلاً . وللروائيتين معاً - فيما أحسب - الريادة فى بناء علاقة ما بين الرواية والموسيقى . وقد تواصل ذلك مع وليد إخلاصي حتى إجابته المذكورة آنفاً ، لكننا دراسته هو أيضاً للهندسة فُتِرَ فى الموسيقى أنها علم رياضى وهندسة صوتية . أليس فيثاغورس من وضع السلم الموسيقى عام ٥٠٠ ق.م.؟

لقد وجدت فى كتاب (الرواية السورية) أن تجليات العلاقة بين الرواية والموسيقى قد جاءت فى الإيقاع غالباً ، وذلك عبر النصوص التى درست لوليد إخلاصي وبديع حقى وحيدر حيدر وهانى الراهب وغادة السمان .

ولئن كان الإيقاع قد مضى من الأصل الطبيعى (هدير البحر - خمر الماء - أصوات الطيور والرياح ..) إلى الموسيقى ، ليغدو ضابط الزمن والنظام ، فقد غدا فى الرواية - كما عبر روبرت همفري - صورة متكررة أو رمزاً أو كلمة أو عبارة تحمل ارتباطاً ثانياً بفكرة معينة أو بموضوع معين . بيد أن همفري بعد الإيقاع الروائى مفردة من مفردات الجانب اللغوى لألوان تقنيات تيار الوعى ، مما لا يفى بما أسفرت عنه الكتابة الروائية ، حيث - كما فى الموسيقى - يؤثر الإيقاع فى التشكيل الروائى ، بوصفه ضابطاً للحركة أو للزمن ، أو محفزاً للفعل .

وقد تجسد الإيقاع فى النصوص التى درستها مفرداً غالباً ، ومركباً - متعدد بنبرة ، وذلك عبر لازمة بعينها ومنه فى رواية (الزمن الموحش) لحيدر حيدر عبارة : « لاشئ » ، وفى رواية غادة السمان (بيروت ٧٥) عبارة : « تمطر تمطر » ، وأصوات الطيران الانفجارية وأصوات الرعد ، والكوابيس فى نهاية الرواية ، وهى ما ستغدو إيقاع رواية (كوابيس بيروت) مبتدئة بفعل « شاهدت » أو « أرى » وسواهما ، مرة فى فاتحة الكابوس ومرة فى نهايته ومراراً فى الفاتحة والمفاصل والنهاية . ومن الإيقاع - اللازمة نرى فى رواية هانى الراهب (ألف ليلة وليلتان) قبل هزيمة ١٩٦٧ هذه اللازمة : (فى زمن ما يفيقون) التى ستغدو بعد الهزيمة : (عندئذ يفيقون) كما نرى لازمة : « وبدرك شهزاد الصباح » . أما بديع حقى فى رواية (جفون تسحق الصور) فيجعل فى مطالع

بعض الفصول اللازمة اسم صوت، أو عبارة تختص بشخصية، فصبيرة تعنّف ابنها دوماً بعبارة «نعامة ترفسك»، وزوجها المشلول أبو عبده يستغيث دوماً بعبارة «دخيلك يارب»..

إضافة إلى ذلك، ثمة محاولات محدودة ومعدودة سعت فيها الرواية إلى أن تقدم الموسيقى في الموسيقى، وقد ذكرت من ذلك محاولتي ولید إخلاصی ومطاع صفدی. ولعل المحاولة الأكبر هي ما جاء في رواية (الشمس في يوم غائم) لحنا مینه، ابتداءً من شراء فتاها الناي من الشاب الذي كان جندياً، ثم في عكوف الفتى على تعلّم الموسيقى عملاً بنصيحة الحلاق العجوز.

هكذا تتلمذ الفتى على الكهل الإيطالي الذي يدرّس ابنة عمه - الفتى - الموسيقى على النوتة. ومن دروس الناي على يدي الكهل معني التلميذ - بنصيحة أصحابه - إلى الخياط الذي علمه الرقص بدل العزف. وفي هذا السياق الروائي نرى ذلك الحلاق الذي يؤمن أن الموسيقى من الجسم كله، وذلك الإيطالي الذي يراها شيئاً من الروح / الدماغ. كما نرى ضابط الإيقاع وهو يدقّ للتمثال على الدف، ومعلمه يوصيه:

لا تعتمد على خشخشة الدف. هذه تستر الضعف. لا أريدك ضعيفاً. كن ضابط إيقاع بحق، فإذا لم تستطع فلا تكن عريف إيقاع.. اترك المهنة.

تلك هي الحصيصة المتواضعة التي خرجت بها من دراسة قرابة سبعين رواية صدرت فيما بين ١٩٦٧ - ١٩٧٧، وذلك في كتاب (الرواية السورية). أما في كتاب (وعي الذات والعالم) فقد ظفرت بحصيصة أكبر، وإن يكن عبر رواية واحدة هي (الضفة الثالثة) لأسعد محمد علي.

وقد صلّرت دراستي لهذه الرواية بسعي فن الرواية خلال مسيرته المعقدة والطويلة إلى الإفادة من الموسيقى، كما كان بالنسبة إلى الشعر أو الرسم. وعددت التجلي الأكبر لذلك: السعي في محاولة بناء النص بناء موسيقياً ما، وهو ما تقدمه (الضفة الأخرى) عبر بطلها العراقي القادم إلى بودابست لدراسة الموسيقى.

تجمع الموسيقى بين هذا الطالب الثلاثيني وجارته أنا. فعزفه على الفيولا يقرّبها منه، وخطوته الأولى نحوها تأتي على وقع أنغام الجارداش. لكن الأهم من ذلك، والمتواشج معه أو الطالع منه أو المكوّن له هو بناء الرواية بناء ينطلق من الصفر، من العادية والمصادفة، ليتصاعد ويتعقد بشفافية ويسر، حتى إذا ما بدا أنه وصل إلى ذروة، انداح إلى بداية أخرى، وعاد يتشكل من جديد. وهو ذا جوهر الموسيقى الجريّة الشعبية، فالموسيقى تشكل هنا المعمار الروائي، توفر للرواية مدى مفتوحاً وخصباً لتنوع وزخم العلاقات والحالات.

إنها الرابودي: سحر البساطة الذي يكوّن تعقيدها الخاص. ومنها وبها مضت الرواية إلى مقام الرصد و«موسيقى الوطن» التي جسّدها البطل باندفاعه نحو الجببية الجرية من القمّة، بينما تندفع هي من القاع (الرابودي). فلنصنغ الآن إلى ما جمع زلطان كوداي وبارتوك من رقصات وأغان وموسيقى للقاء الجري، ولنتأمل.

هكذا تلمّست ما بين الموسيقى والرواية التي كتبها آخرون. وبهذه الحصيصة، وما سبقها وأعقبها من تجريب ونهيب بين (جرماني) و(قيس يكي) مضت بي غواية الأسئلة إلى أفق آخر، ولم تزل.

فلنعد إلى البذرة التي زرعها ميشيل بوتور حين قال: إذا كانت الرواية تبغى تقديم صورة كاملة تقريباً عن الحقيقة البشرية، فعليها أن تكلمنا عن العالم الذي تكون فيه الموسيقى ضرورة، وأن تظهر لنا كيف أن

اللحظات الموسيقية لدى بعض الأشخاص ، من استماع أو دراسة أو تأليف ، هي مرتبطة بوجودهم ، ولو كان ذلك على غير علم منهم .

لعل البذرة انتشت. ولعل الأسئلة رمت بالبذرة الجديدة وأنتشتها و.. ومشروع (مدارات الشرق) يسفر وبعمض، والبشر والحقائق تشكل صورها، ومنها الموسيقى في الرواية ترسل النداءات: الأصوات الموسيقية من آلة أو حنجرة - آلات أو حناجر - كالكلمات، تألف منها عبارات وجمل ومفردات، يتصل بعضها ببعض اتصالاً منطقياً مثل رواية طويلة أو أناشيد ملحمة شعرية. أليس ذلك ما صاغه س.ت. ديفي وهو يبحث في التأليف الموسيقى ؟

تلك هي، إذن، لغة جذرها في الإنسان وفي الطبيعة، فالحجارة والشفستان هما الآلة الأولى، وبحر أيضاً يهسهس أو يهدهد، وحمامة تهدل و.. والصوت يتشكل في نغم، مفرداً وكثيراً ، والنظام يسفر بالرياضة الفيشاغورية وقبلها وبعدها ، حتى ينهض الهارموني ، ويلعب صوته أو ثلاثة أو .. في أن ، أو تلعب مجموعة ومجموعة ، والرواية تروم هذا الفن برياضته وسحره ، تعيشه مثل الكاتب ، وتفكر فيه حيناً ، فتجرب في البوليفونية كما جرب السابقون ، وتبدأ المغامرة : خطوط لحنية / حيوات روائية مستقلة ومتواضعة ، تتقوى التراث السردى العربى مثل التراث الروائى العالمى، تقابل الخط اللحنى المفرد أو التقاسيم عليه أو التزاوج الغصوى لمع لحن مفرد آخر، مما أسفر عنه التراث الموسيقى العربى، بالتعددية والمزج مما أسفر عنه التراث الموسيقى الغربى . وتمضى المقابلة إلى الإيقاع فإذا به إيقاعات ، منها الحر المسترسل في الموائل والتقاسيم، منها المحدد ومنها المركب، ومهما تكن، فقد بدا وكند الرواية وهي تنكتب في الكيف وليس في الكم، كما ترسخ في التراث الموسيقى العربى سر قوة الإيقاع .

هكذا أرجو أن يكون بوسعى الآن أن أعدّد في (مدارات الشرق) ثلاثاً من العلامات الموسيقية : البوليفونية، الهارموني، الإيقاع، وماذا أيضاً؟

قبل (مدارات الشرق) اشتغلت بأقدار محدودة روائى السابقة على الشعبى من الغناء ، في تناص بسيط يعلن دخيلة شخصية أو يرسم مناخاً ونكهة لقضاء . أما في (مدارات الشرق) فقد غدا ذلك هاجساً مقبهاً . هكذا رحت أنقرى المكتوب والمسموع ، وأتشیع بالتعريف الذى قدمت سمحة الخولى للموسيقى الشعبية على أنها حصيلة للممارسة التلقائية للغناء والعزف والرقص، مما يؤديه الفلاحون والأميون وأبناء الطبقات المدينية الدنيا .

والموسيقى الشعبية، إذن، هي موسيقى الفلاحين كما شاء بارتوك الجبرى ، أو موسيقى الأميين كما شاء تيرسو الفرنسى . وهي، كما تضيف سمحة الخولى، مرتبطة بعادات وتقاليده ومعتقدات ومواسم تتصل بالعمل والدين، وتتناقل شفويًا . فلتنهض الرواية ، إذن، بالغناء الشعبى وما يبطن من اللحن الشعبى ، حيث يخرج التناص من مستوى الكلمات إلى مستوى الفردى ومستوى الجماعى ، إلى التعددية التلقائية وإعادة التشكيل بالتناقل الشفوى الذى سيرتك الكتابة لائبة، مثل الروح .

ذاك هو خميس المشايخ في حمص كما رسمت (مدارات الشرق) في جزئها الأول (الأشربة) ، والجماعة تغنى على وقع الدفوف :

مولاي صلّ وسلّم دائماً أبداً

على حبيبك خير الخلق كلّهم

ميسّتنا عاصى حمّاه شرب الأفنديه

ومثلها تطلع في الجزء الأخير (الشقائق) هذه الأزوجة :

وسّعوا المرجه والمرجه لنا

وبارض المرجه تلعب خيلنا

وسوى ذلك كثير مما يتخلّق فيه البدوى والفلاحي والمدينى والأرض والحيوان والنبات والمندّس والمقدس والبكاء والفرح، كيما تتخلّق الرواية بالنّص، وكما يتخلّق الفرد وتتخلّق الجماعة بالموسيقى غناء ولحنًا . ورقصاً ، فماذا أيضاً؟

في الجزء الثالث (التيجان) كانت ترياق قد غدت صبية تغادر نشأتها الريفية وتشريدها وذورها وتربية الخواجة ثابت لها في بيروت وخدمتها في بيته. وكانت ترياق تغادر بخاصة سطوع وانطفاء شقيقتها الكبرى نجوم الصوان ، ووصاية شقيقتها عبد اللطيف وتبعيته للخواجة، وتتطلق بجسدها الغائر وروحها الفائرة متدرة بما حصلت في مدرسة الدير من أصول التمثيل والرقص الإيقاعي وبشهوة الخواجة ثابت .

كانت ترياق الصوان مسكونة بالرقص والغناء ، لذلك تابعت التأهيل – مختارة أم منقادة ؟ – عند مدام وصال، وبصحبة الفنانات الفرنسيات والرومانيات والنمساويات ممن عرفتهن بيروت في أواسط الثلاثينيات. ومن صالون مدام وصال مضت إلى مقهى مدام سيمون، لتستقلّ من بعد بمسرحها الغنائي، بالعون من الخواجة ثابت، ثم بالصدام معه ، ومع الضابط الفرنسي جاك، وبالحب والبكارة محضت لفؤاد الباشا (الجامعي) ، قبل أن ترمح إلى الشام ويتخلّى عنها .

وفيما كانت ترياق تتكوّن في الرواية ، كانت غواية أسئلة الرواية والموسيقى تأخذني وتأخذها ، فتغدو أسئلة القديم والجديد، أسئلة النهضة في ذلك الشطر من القرن العشرين ، حين قامت المشروعات الثقافية السياسية الكبرى: القومى العربى والشيعى والإسلامى والقومى الإقليمى (السورى) ، التى ستشرق فى العقود التالية وتتقدّم تنطفئ مع انطفاء القرن .

هكذا، باتت ترياق الصوان التى ستغدو ترياق الشام حين تقيم بهذا الاسم مسرحها فى الشام ، باتت بؤرة لعناصر جمّة ومعقّدة من الفن والرواية والفكر والعيش. فالموسيقى شرعت تتجدد بالتمثيل والنقل والانتقال الحرفى من الموسيقى الغربية، بالتلفيق والترقيع والانبهار. ومن الرومبا عرف الناس على يد محمد عبد الوهاب «جفنه علم الغزل» كما عرفوا من التانجو ما عرفوا على يد أحمد الأوبرى محقق فاضل « اسق العطاش ». وبالمقابل ، كانت الموسيقى التقليدية تميل بالأعناق وتلوى بالأفئدة فى الموال والدور والموشح ، فى البشرف والتحميلة والتقسيم، فى السماعى والانتقال الحر المبكر من مقام إلى مقام. ومن ذلك ما كان فى الجزء الثانى «بنات نعيش» من استدكار الست زهرة لجوق القبانى أبى خليل ورقص السماح والتمتمة الصامنة الصافية :

رب ساقى قام يسعي صاد قلبي بالذوايب

قلت ناويلنى الحميا قال كلا إني تائب

كذلك :

ناحت فأجبتها لم نوحك ليش من دون سبب ؟

ذا إلفك والغصون تبكي عيش ؟ ذا أمر عجب !

فلعل التناص هنا قد غدا عيشاً روائياً فى فضاءات مساح قصر البللور أو الهبرا أو زهرة دمشق أو الإصلاح خانة أو القوتلى - وخاصة فى الجزء الأول (الأشربة) - لتأتى ترياق الشام وتصخب المدينة مثل مسرح ترياق الشام المتخيل، أو كازينو الليدو أو كازينو الأزيكية، وليكتب هشام الساجى فى جريدته (ألف ياء) متحسراً على البشارف والأدوار والليالى والموشحات ، وهو فى بؤرة ترياق ، مثله مثل الدكتور المهندس نورس الأكاشى الذى درس فى الجامعات الفرنسية ، وأحب غناء موريس شيفالييه وروسى ، وعشق ترياق وهو يقود عصبة العمل القومى ، ثم تزوجها ، ثم طلقتها كرمى للجريمة التى تسكنها : الموسيقى / الحرية .

كان نورس يخشى ألا يجد المذهبية من يشغلهم بسبب رواج المونولوج الفرنسى . لكن ترياق قالت : لانخف . الجديد يعيش والقديم يعيش . الدولار مات ، لكن الموشح مثلاً لا يموت . أمس كان الفوكس ترات ، الآن يتراجع لتسود الروما والتانجو . لا أحد ، لا أنا ولا غيرى يستطيع أن يستغنى عن المذهبية . وحين دندن نورس بأغنية عبد الوهاب «مرت على بيت الحبيب» وتسأل : كيف يدخل الأوركوديون فى أغنيتنا ؟ قالت ترياق : والكمان أيضاً ، البيانو ، التخت الشرقى الآن يتغير . ومثل ترياق وبؤرتها - بخاصة : هشام ونورس - كانت الرواية تتأمل ذلك التغير ، حيث تسيطر الأغنية والموسيقى القادمتان من مصر ، وحيث يختلط الهارمونى بالتوزيع ، فإذا باللحن (الشرقى) يعطى إلى موزع أورورى ليلبسه ثوباً (هارمونياً) غريباً ، وإذا بالاستعراضية بالكاد تذكر ما فى الهارمونى من إضافة مركبات صوتية للحن ، أو تكثيف الألحان المشابهة ، أو بالكاد تذكر ما فى التوزيع من التلوين الأوركسترالى داخل النسيج الموسيقى .. لكأنما هى الرواية الحدالية فى الكثير من تجلياتها ، سواء فى البداية (الستينات) أم الآن .

ربما كان ذلك كله تظهراً لروحى وأنا أنزف السنة تلو السنة فى كتابة (مدارات الشرق) ، وبالضبط ، كما همست ترياق إثر أغنية لروسى : «هذا الغناء الموجه الصافى يطير بالإنسان . أحس أنه يطهرنى» . حتى إذا وصلت أو وصلت إلى الجزء الأخير (الشقائق) عشنا زمناً آخر .

فالبارون الروسى بيللنج كان يدرس البيانو والكمان فى دمشق ، وابنته تامارا تعلم الرقص . وعلى يد تلميذ كورسكوف هذا ، والقائد السابق لفرقة بطرسبرج الفيلهارمونية ، تتلمذ إلى حين صغية ابنة سليم أفندى . ومع كل نعمة تعزفها على البيانو كان عش يتشكل لها مع محمد ابن هولو التكللى ، وكان محمد يتسأل مثلما كنت ومازلت أسأل : هل هذه هى الأحلام والروح والجسد و ... ؟ هل هذا هو الحق أم هذه هى الحرية ؟ هل هذه هى الكتب التى تحبى وتميت ؟ أم هى الأنغام التى تحبى وتميت ، كما راحت تسأل أصابع البيانو العشر كل ظهيرة ، والبيانو يسأل فى القلعة أو فى البيت عن ... ؟

ومع بيللنج وصغية جاءت فى (الشقائق) أيضاً أسمهان لتنادى بدع الورد وتصلى على النبی وتسلم . لا ، لم تكن أسمهان ، بل ترياق فى مسرحها ، وذلك الشيوعى العائد لتوه متصدعاً من مؤتمر الحزب الشيوعى عام ١٩٤٥ - بديع الطاهر - يتوحد بالقانون ، ويلوب مع العزف الحزين على دستور الآلات الذى تحطم فى روحه وفى المؤتمر الحزبى للتو ، بينما يمضى عدى البسمة إلى عرض صباحى فى سينما الامبير من فيلم (غادة الكاميليا) إلى فيلم (ممنوع الحب) إلى سواهما ويدندن :

بلاش تيبوسنى فى عينى دى البوسة فى العين تفرق

ومن بعد تنقفل / تفتح الرواية فى كلماتها الأخيرة على المرحّة وهى تنهيا لتكون مسرحاً يحتفل بسقوط القراقيش - الانقلابيين الذين أتوا على مسرح الشام . كذا تقوم المنصة فى المسرح الحر الجديد أمام المسرح القديم ، وانهض البيانو على رصيف ، وتنفرد لوحات عدى البوسة فى فضاء المرحّة . وكما الحقيقة والحلم يقوم الأموات ، ومع الأحياء سيمالزون الفضاء بعزف وأغنية ورقص ورسوم ، والمرحّة تنتظر من يقى بنذر ويبدأ المهرجان ، بينما وقفت امرأة (ربما كانت تخرض أو تنوح) . وبالجملّة الأخيرة توقفت الكتابة بعد قرابة ألفين وأربعمائة صفحة، لتبدأ القراءة.



إذا كان ما تقدّم يلى بتبيّح أو نرجسية ، فإثنى أنوع بسرّ الموسيقى وسر الرواية ، وبسرّ ما بينهما ، وأكابد الجهل والخوف . هكذا ، حاولت أن أقارب فى (أطياف العرش) الشمعى فى الموسيقى - الغناء - الجماعة . وهكذا ، عدت أنقرى ما يكتب الآخرون ، فإذا بجورج سالم يعنون مجموعة قصصية بـ (عزف منفرد على الكمان) متابعاً صباح محيى الدين فى عنوانه لمجموعة قصصية بـ (السيمفونية الناقصة) منذ عام ١٩٥٨ ، وإذا بسعيد حورانيه يعنون عمله الأخير بـ (عزف منفرد ازمار الحى) ، وعبد الرحمن منيف يعنون جزءاً من خماسية (مدن الملح) بـ (نقاسيم الليل والنهار) ، وخيرى شلى يعنون رواية بـ (موال البيات والنوم) ... ولأن اسم الرواية - عنوانها - كاسم الشخصية الروائية : أمير للدول ، ولأن أسماء الروايات التى تتصل بالموسيقى نزرّة ، يضاف نداء جديد إلى ما بين الرواية والموسيقى ، حتى إن قيل إنه نداء خافت أو شكلى .

ويحضرنى فى هذا الثغرى النزر الذى كتبه روائى فى الموسيقى بعد ما دشّن جبران خليل جبران القرن وكتابه بكتابه (نبذة فى فن الموسيقى) عام ١٩٠٥ . وإذا يعجل نسب الاختيار بعد قرابة خمسين عاماً بكتبه (معالم الموسيقى العربية - الفن الغنائى عند العرب - القولكلور الغنائى عند العرب) ، كذلك خليل هنداوى فيما كتب من سيرة فرانز ليست وسيرة شومان ، فإن نداء جديداً يضاف ، حتى إن قيل إنه نداء خافت أو شكلى ، فمهما يكن ، فكل نداء اقتراح ، وليس بعيداً عما نحن فيه اقتراح إدوار الخراط وسواه للغة الروائية غاية الإصانة وهزج الألفاظ وغنة الغناء ، حتى إن توخى هذا الاقتراح شعرية الرواية - من الشعر - فهو بالنسبة إلى يتصل بشأن - شؤون الموسيقى والرواية .

لإزاء هذه الحصيلة المتواضعة تتضاعف غبطتى برواية جمال الغيطانى (خلصات الكرى ١٩٩٦) لأن الموسيقى واحد من مكوناتها ، وابتداء من سؤالها المبكر : لماذا يسرع الإيقاع مع قرب التمام ؟ حيث يلوب الجواب على الجسد والحياة والموت والفن ، ويفتح لقول يلى قولاً ، يكتب سيرة وتخيلاً ، ويحضر إلى فضاء موسكو الثلجى بمعمشقة من دير الجنادلة فى مصر ليبدأ عند الراوى :

نغم قديم يمتّ إلى موشع أندلسى مؤنّز بنغم من بشرى تركى وقبس من ناي الهوى . كلّ عندى مرادف للاحية ما ، لانهناء ما ، ليل ما فى طريق لم أسلكه . هذا حد الحنين الأقصى الذى ينذر بهلاك مبین .

ومن موسكو إلى سمرقند يمضى الراوى فيلاقى فى بلاد الأوزبك النأى الخشبى الغليظ وعازف الكمان وعازفاً آخر على آلة وترية مستديرة مجلوة طويلة العنق ، حتى إذا ابتدأ الكمان قالت الرواية : آثأت وعرة ، شجن ، نفاذ ، أنغام حزينة أسيانة سرعان ما تبعتها قفطرات من الآلة الوترية التى لم أر مثلها ، ثم اندلع النأى .

ولم يكن ذلك سوى ممدد لظهور (ها) المشع الذى أنطق الراوى :

تساؤلانى نطقها ولكن على غير مسمعها :

هل أنت المقامات والأنغام ذاتها ؟

هل تتصل أوتار الدنيا كلها بجسدك ؟

هل تتبع الألحان منك أم من الآلات .

وفى نقلة - ومضة أخرى خلف المشوقة التركية نجد المقامات سبيلها إلى روح صاحبنا ، فتنير وتقلب ، لكن المعانى فى تجريداتها المنطوقة كانت تسفر عنه . وسيعود فى النقلة العراقية إلى المقام ليوح :

لكم مستى ذلك النشيج المكتوم وتبهنى إلى أن ما كان لن يكون ، وأن الحياة تسرى طالما بقيت قدرة الشوق إلى لحظات منقضية .

كذا جاءت الموسيقى كتابة فى نسيج الرواية الصوفى وتجربتها الروحية والجسدية ، ولذلك تجدد فى نقلتها إلى قرطبة السؤال الذى ابتدأت به ، بالصيغة التى تعى أن الوعى بسرّ النغم يعنى تلاشيهِ ، وأن الإمساك بالإيقاع يعنى الإيذاء بفنائه .

لقد انضاف التلاشى والفناء إلى الجهل والخوف ، لذلك لن أقرى ولن أتمرى . سادع نداءات - اقتراحات الرواية والموسيقى تترى ، وسأخلد مثل البداى إلى سحر الموسيقى . سأخلد أيضاً مثل المتحضر إلى سحر الكتابة ، أصدق أن نوحاً عليه السلام أول من استنطق العود ، وأصدق أنه قد عذمه فى الطوفان ، وأن داوود عليه السلام قد استخرج العود من جديد وهديه وضرب عليه . ثم سأتهجد ، فى متحف حماة ، لوحة الفسيفساء التى جاءوا بها من مريمين . سأعندو لمريمين عن تسميتى لها فى (مدارات الشرق) بعرجمين ، وسأنادى ابتنى مرجمين - مريمين : نجوم الصوان وترياق الصوان كى تتقريا وتتمريا فى لوحة الفسيفساء التى خلّدت عازفة على قيثارة وقارعة على الطاسات البرونزية وناقضة فى مزار مزدوج وعازفة على الأورغن وراقصة تلاعب الصنجنين بأصابع يديها وتوقع . ومن هذا الحفل الفسيفسائى سأبىع ترياقاً ونجوماً إلى أوجاريت لتتقرى وتتمرى فى التمثال العاجى لهذه الإلهة السورية (عناة) التى تعزف على النأى منذ أربعة عشر قرناً قبل الميلاد . ولأن بيتى قريب من أوجاريت سأبىع ثمة ، فى البحر أو فى الجبل ، أحاول فكّ طلاسم الصوت والكتابة ، بالأخرى طلاسم الصمت والبياض ، كيما يكون لدى فى المرة القادمة ما أقوله فى شأن الرواية والموسيقى . ولأن الفرد قاصر والعمر قصير ، يسابقنى نداء الآخرين إلى محاولة فكّ الطلاسم ، كى تلاقى الرواية القرن الحادى والعشرين بمنعطفها الجديد .

هوامش :

- (١) ترجمة فريد أنطونيوس ، دار عبيدات ، بيروت ١٩٧١ .
- (٢) صدر بهذا العنوان في طبعته الأولى عام ١٩٨٢ عن وزارة الثقافة بدمشق . وصارت طبعته الثانية بعنوان **حوارية الواقع والخطاب الروائي** عن دار الحوار باللاذقية ١٩٩٧ .
- (٣) دار الحوار ، اللاذقية ١٩٨٥ .
- (٤) **الرواية السورية** ، ص ٢٢ .
- (٥) من شهادته إلى مجلة المعرفة (السورية) عام ١٩٧٤ ، وقد نُبِئتَ ذلك في كتاب **الرواية السورية**، ص ١٣١ - ١٣٢ .



قبل تعلقى بالرواية

نبيل نعيم

عند دخولى المدرسة الإعدادية، وعمرى حوالى تسع سنوات، كانت هوايتى عزف العود. ولأن العود كان تقريبا فى طرلى، لذا كنت أتلقى فى الشوارع المؤدية إلى المدرسة، الكثير من التهكم والقليل من التقدير والإعجاب وبعد تأكدى من استمرائى للإعجاب وبلبلتى بسبب التهكم، أخذت أجازف بعبور الحارة المؤدية إلى المدرسة مباشرة، التى كانت تعرف بالخطورة، بسبب غرابة ساكنيها بالنسبة إلى عائلتى والجيران، وقاطنى الشوارع المحيطة بها. فالفرق بين مبانيها القروية، والحيوانات المزنوقة فى بعض حجرات بيوتها المبنية من دور واحد، والنساء الجالسات أمام أبواب المنازل براحة، كانت حينها تعتبر من الطبقة البرجوازية الصغيرة التى أتنمى إليها من علامات التسيب، الذى فهمت كثيرا فيما بعد أن ذلك التسيب كان يشعل تجارة الممنوعات: الكيف، والجسد.

الرجال فى الحارة كانوا بأشباب كثة، وجلاليب. يصخبون ويضربون ويسرقون، بمفهوم عرفت فيما بعد أنه تقليد دون علم، لبعض الحكايات التى تمجد من يسرق من الغنى ليعطى الفقير أو نفسه. وكانت النسوة بملابس زاهية الألوان وبأصباغ على وجوههن، يكركن بالضحك، ويسعلن ويصقن ويدخن السجائر بل أحيانا الجوزة، وأيضاً عرفت فيما بعد أنهن كن بلا علم يتقمصن بعض شخصيات أفلام الواقعية الجديدة المصرية والإيطالية.

كانت الحارة الوحيدة الباقية من قرية من إحدى القرى التى كانت تتوسط حقولاً واسعة خضراء على مشارف القاهرة القديمة.

أما أبطال الشوارع التى كانت تتكاثر من حول تلك الحارة، الذين كانوا يحملون بشراء أراضى الحارة لبناء المزيد من العمارات التى تضم المدرسين والصيدالة والتجار المسورين والموظفين، فكانوا كما أدركت فيما بعد يقلدون يعلم أو دون علم بعض شخصيات الروايات الإنجليزية الفيكترية المحافظة.

فمثلا من حكايات سكان الشوارع المحيطة بالحارة كانت تصلنا أخبار مثل أن شفتش التى تسكن الزريبة الرابعة من الناحية الشرقية، ذبحت زوجها ودفنت رأسه أسفل النخلة التى تتوسط حوض زهور المدرسة الإعدادية، بجوار النافورة، أمام الشرفة التى يلقى منها السيد ناظر المدرسة كلمة الصباح. وبصفتى عضواً فى فريق الموسيقى بتلك المدرسة، كنت من تلك الشرفة أعزف على العود موسيقى تحية العلم، أو أصحاب الأناشيد الوطنية. كل صباح، أمام النخلة التى تتوسط حوض الزهور، كنت مع زميل يعزف الأكورديون أضع العود على حجرى، وأدق أوتاره ليحمل مكبر الصوت صوته إلى الحارة، والشوارع المحيطة به. وكان الناظر المعروف بالشدّة والحزم، الذى كانت - كما تعلمنا فى حصّة البلاغة ترتعد له المفاسل، كان الرجل المقدس الذى أبدا ما نطقنا باسمه، وإن أردنا فيما بيننا ذكره همسنا بكتائنه الجبروت. كان من لم نطق باسمه يتوج طواير الصباح، بإلقاء الرعب فى قلوب رعيته من الأطفال بتحذيرهم من عدم الطاعة والعصيان الموبدين إلى نار الفشل بالرسوب أو جحيم استدعاء أولياء الأمور. أما أنا فكان يتعمد إظهار مهارته فى التحقير والازدراء، بتعليقه اليومي كلما اتخذت مقعداً صار يعد لى خصيصاً للجلوس عليه لعزف ما قدر لى عزفه من الألحان التى كان مدرس الموسيقى حينها يبذل الجهد والصبر لتعليمى إياها: صول صول فامى فاصول رى مى، غنيا جمهورية مصر العربية. كان تعليق الناظر اليومي بمجرد رؤيته لى أتخذ مكانى، وكدرس للجميع، بأن الموهبة لا تقلل من حقيقة العبودية، هكذا كل صباح كانت نظرتة المعدنية غير الثابتة المزدية، وجملته التشجيعية: الشيخ قعد.

فى مدرسة شبرا الإعدادية، مازلت أذكر عبور ما كنا نسميه بالقصر وهو المبنى المنفصل الذى يضم حجرات المدرسين، والمدرسين الأوائل، ثم جناح السكرتارية، وصالة وكيل المدرسة، وأخيراً قدس أقداس السيد الناظر. الردهات شبه المظلمة الدافعة للرهبة التى عرفتها فقط فيما بعد فى عمارة المعابد الفرعونية، أو فى محاولات المتاحف فى نقل الإحساس بالهبة عند عرض آثار الحضارات المنصرمة تحت تأثير الأضواء الخافتة. كان عبورى القصر الملىء بالأسرار والمخفوف بالغموض مفروضاً علىّ، وذلك بسبب العود الذى كان علىّ تركه كل صباح حتى نهاية اليوم الدراسى بحجرة الموسيقى الملحقة بالقصر من ناحية فصول التلاميذ. كانت رحلتى اليومية خلال دهايز القصر بما يحمل من تاريخ منقوش على الجدران والأبواب السرية، لا تقل فى مخيلتى خطورة عن عبورى الحارة بما تحمل من تراث غامض، شعبى أو شفهى.

هكذا، كانت قعدتى على الكرسي لعزف بعض الألحان المحفوظة بالتكرار، بداية تعلقى بكتابة الشعر والقصة القصيرة، وفيما بعد الرواية، وذلك للاستمتاع بالمزيد من التكرار. وكما شئت للحكايات المزقة الدافعة للنوم، والحلم الجميل، كالشارع الذى يلتهم الحارة، والمرأة التى تختار موضوع دفن رأس زوجها أسفل نخلة يحمرّ بلحها على صوت موسيقى الصباح، ربما اخترت الكتابة لأنى لا أجد العزف.

رواية السيرة الذاتية

نوال السعداوى

البدایات

منذ علمتني أمي الحروف عرفت تكوين كلمة ذات معنى هي اسمي، بدأت أكتبها كل يوم، أربعة حروف متشابهة «نوال»، أحببت شكل الاسم ومعناه النوال أو العطاء، ارتبط بي، أصبح جزءا مني، عرفت اسم أمي «زينب»، كتبت به إلى جوار اسمي فوق كراستى الصغيرة، أحببت شكل الاسمين معا ومعناهما كما أحببت نفسي وأمي. أكبر حب في حياتي منذ ولدت كان لنفسى ولأمي، بعد ذلك يأتى الآخرون، منهم أبى، شطب على اسم أمى، وضع اسمه إلى جوار اسمى، ثم وضع اسم أبيه «السعداوى»، رجل مات قبل أن أولد.

دار فى عقلى السؤال: لماذا يشطب أبى اسم أمى؟ ولدتني، أرضعتني، علمتني الكتابة، ترعاني كل يوم؟! يضع مكانه اسم رجل غريب لم أره فى حياتي، مات قبل أن أولد؟ كرهت اسم الرجل «السعداوى» يلغى اسم أمى من الوجود، سألت أبى عن السبب فقال لى إنها إرادة الله.

كلمة «الله» سمعتها للمرة الأولى فى حياتي من أبى، عرفت أنه يسكن السماء، هو المسؤول عن شطب اسم أمى، لم يكن لى أن أحب من يشطب أمى واسمها زينب، أحبها باسمها، جسمها، شكلها، أصابعها الحائية الدافقة تداعب وجهي كشعاع الشمس، صوتها يناديني فى الصبح، كل يوم جديد تعلمني كلمات جديدة.

كان لى أخ أكبر منى بعام واحد، كان يلبدا فى المدرسة وفى البيت، لا يفعل شيئا إلا اللعب والصراخ والنوم والأكل، لا يرتب سريره ولا يغسل صحنه، أنا أصغر منه ومع ذلك أرتب له سريره وأغسل صحنه، أتفوق عليه فى واجبات المدرسة وأعمال البيت.

أبى كان يحبه أكثر منى، بدله ويشترى له طائرة بزنيلك، وبسكليتته. فى العيد يعطيه ضعف ما أخذ من قرود أو ملاليم، حين أسأل أبى: لماذا؟ يقول الله قال فى كتابه الكريم «البنت نصف الولد».

أصبح الله هو المسؤول عن التفرقة بينى وبين أخنى دون وجه حق، كما أصبح من قبل المسؤول عن شطب اسم أمى دون وجه حق أيضا. قال أبى إن الله هو الحق، لم أفهم هذه العبارة فكتبت رسالة إلى الله أسأله، كانت أول رسالة أكتبها فى حياتى، بدأت كالآتى: يا ربى إذا كنت أنت الحق فلماذا تفرق بينى وبين أخنى ولماذا تفرق بين أبى وأمى؟

قالت أمى إن الله لا يقرأ ولا يكتب، كنت أظن أنه كتب القرآن، أبى يسميه كتاب الله، لم أرسل إلى الله رسالة أخرى، أصبحت أوجه الرسائل إلى أبى، كنت أدرك الصلة بينه وبين الله. كانت رسالتى إلى أبى لاتصل إليه، أحرقها قبل أن أرسلها، كما حرق رسالتى الأولى إلى الله. بدأت أدرك أن الله يملك نارا حمراء تحرق جلود الناس، تتجدد الجلود بعد الحرق لتحرق مرة أخرى، يستمر الحرق إلى مالا نهاية، عرفت أن مصرى النار لأنى أسأل الله، المفروض أن الله لا يسأل عن شيء، فهو يفعل ما يشاء دون أن يحق لمخلوق أن يوجه إليه سؤال.

قال أبى إن الله هو الخالق الكامل، جميع أعماله كاملة، خلق أجسادنا على أحسن تقويم، وجاءت الداية بالمولد فى ليلة مظلمة وأنا فى السادسة من العمر، قطعت عضوا من جسدى قالت إنه أمر الله، لم أستطع أن أسأل الله كيف يأمر بقطع عضو خلقه فى أجسادنا، سألت أبى فقال إن عملية الختان سنة عن رسول الله وليس فرضا لأنها لم ترد فى كتاب الله، ولم أعرف ما الفرق بين السنة والفرض، ووقدت فى الفرائش أنزف بعد انصراف الداية صاحبة المولد، نزفت أكثر من أسبوعين، الألم كالنار التى تحرق بعد الموت، شغيت بعد ثلاثة أسابيع، نسبت الحادث ربع قرن من الزمان، حتى تخرجت فى كلية الطب واشتغلت طببية فى الريف، بدأت أرى الدايات بأمواسهن الملوثة تقطع فى أجساد البنات الأطفال، ينزف الجرح حتى الموت أو ينز الدم والصديد، يترك فى جسد كل طفلة عاهة مستديمة.

لم تتعلم فى كلية الطب شيئا عن الختان. لم تكن أعضاء المرأة الجنسية ضمن المقرر، فقط الأعضاء التناسلية والجارى البولية، أما تلك الأعضاء التى تتعلق باللذة الجنسية أو الرذيلة فهى غير موجودة فى كتب الطب الإنجليزية أو العربية.

فى طفولتى المبكرة لم أعرف ما الرذيلة، قال أبى إن الشيطان مسؤول عنها واسمه إبليس، أصبحت أراه فى الحلم على شكل رجل يهمس فى أذنى باللذة المحرمة، التى تحولت إلى ألم يرتبط على نحو ما بالعضو المبتور بالموس فى جسدى. كنت أرى الله أيضا فى أحلامي على شكل رجل يحذرنى من إبليس، لم أعرف كيف أفرق بين الله وإبليس، كلاهما أراه فى الحلم على شكل الرجل.

فى التاسعة من عمرى وقع لى حادث آخر مؤلم، نزيف دموى أصابنى من حيث لا أدرى، أشد خطورة من حادث الختان، لأنه يتكرر لمدة أربعة أيام كل شهر، لا ينقطع عنى إلا بعد أن يبلغ عمرى نصف قرن، ورد ذكره فى كتاب الله إنه «أذى» بمعنى النجاسة، على الرجال أن يهجروا النساء فى هذه الأيام حتى يظهروا.

كنت أنكش في الركن بعيدا عن الناس أخفى الألم في ذاكرتي، لم يكن لي أن أسأل سؤالا دون أن أسلم المقدس، الله في سمائه العلياء، أما إيليس فقد قرأت قصته في المدرسة. أمره الله بالسجود لأدم فرفض. قصة لاهلاقة لها بالختان أو المحيض أو آلامى الجسدية والنفسية. أدركت وأنا في العاشرة من العمر أن إيليس يرى على نحو ما، لم يصل هذا الإدراك إلى عقلى الواعى أو ذاكرتى الإرادية التى أحفظ فيها ما يرضى الله وأبى والمدرسين في المدرسة.

ومضى نصف قرن من الزمان تقريبا، كنت أزور ابنة عمتى في قربتنا، سمعت حفيدتها الطفلة تسألها عن الله وإيليس، الجدة تلمعها بالعصا الخيزران، كانت الطفلة في العاشرة من عمرها، بشرتها سمراء بلون بشرتى، عيناها السوداوان الواسعتان تتطلعان إلى السماء في حيرة ووهية كأنما تبحثان عن موقع الله. تذكرت نفسى في مثل عمرها. الحركة نفسها والحيرة نفسها. عادت إلى ذاكرتى المفقودة. فى الخمسين من عمرى لم أملك الشجاعة التى ملكتها بعد أن تجاوزت الستين من العمر. لم أكتب سير ذاتية فى ذلك الوقت. ترددت طويلا فى الكشف عن ذاكرتى الطفولية. كتبت رواية جعلت الطفلة فيها تسأل جدها الأسئلة التى راودتنى فى طفولتى، أعطيتها اسم «جنات»، لم يقدم أى ناشر فى مصر على طبعتها، أخذتها إلى ناشر فى بيروت، وافق على نشرها بعد حذف أجزاء وتغيير عنوانها من «براءة إيليس» إلى «جنات وإيليس».

تعرضت الرواية للهجوم من بعض النقاد. قالوا إنها لا تنتمى إلى الرواية أو السيرة الذاتية أو الشعر أو النثر أو أى شئ من هذه الأجناس الأدبية المعروفة. أحد النقاد قال إنها تنتمى إلى اللا أدب أو الرذيلة.

٢ - مذكرات طفلة اسمها سعاد

فى الثالثة عشرة من عمرى كنت تلميذة بالمدرسة الثانوية فى حلوان. طلب منا أحمد أفندى مدرس اللغة العربية أن نكتب شيئا من الذاكرة فى كراسة الإنشاء. كانت ذاكرتى الطفولية قد اندثرت تحت اسم المحرم، الجنس أو الدين، نسيتهما مع أحداث طفولتى بما فيها الحب الأول وأنا فى العاشرة من العمر، ومفهوم الشرف يتعلق بنشاء خلقه الله فى أجساد البنات فقط، لم يخلقه فى أجساد الأولاد لأن الذكور ليس لهم شرف يتعلق بشئ فى أجسادهم.

كتبت لأحمد أفندى فى كراسة الإنشاء سيرة ذاتية لطفلة اسمها سعاد. غيرت اسمى واسم أبى وجدى السعداوى حتى لا يدرك أحمد أفندى أنني أكتب عن نفسى، تفاديت المحرمات الكبيرة التى تتعلق بالرئوس الكبيرة مثل أبى والله وجدى وعمى الشيخ محمد وخالى يحيى وذكريا وغيرهم من الذكور.

إلا أن ذاكرتى اللاإرادية كانت تتسرب من بين السطور، فى المساحات الخالية بين السطر والسطر، كنت أكتب على سطر وأترك سطرًا خاليا يتسع لأى شئ، وقد سألت سعاد أباه سؤالا لم أسأله لأبى، وهو كيف ينفذ الله من خلال الجدران ويراه فى دورة المياه؟ كانت سعاد تخجل من رفع ملابسها، تصور أن الله رجل يطل عليها من السقف، قال لها أبوها إن الله ليس ذكرا أو أنثى وهو روح بلا جسد، كان أبوها يخاطب الروح بصيغة المؤنث فيقول الروح لا يعلمها أحد، وبدأت سعاد تخاطب الله بصيغة المؤنث باعتباره روحا، غضب أبوها، أمرها أن تشطب على صيغة المؤنث، مع ذلك كان يؤكد لها أن الله روح فقط، يختلف عن الإنسان الذى يملك الروح والجسد، تصورت سعاد أن الإنسان يملك أكثر مما يملكه الله، لأن عنده الجسد أيضا بالإضافة إلى الروح.

كانت سعاد تحب المدرسة إلا أنها تكره المدرسين والجلوس ساعات طويلة وراء التخت الخشبي، وحفظ الآيات عن ظهر قلب دون فهم شيء، وإن نسيت كلمة أو أخطأت في حرف لسمها المدرس بالعصا الخيزران، لم يكن يسلع زميلتها مختارة ابنة المأمور، كانت بليدة لا تحفظ شيئاً، لكن المأمور كان عنده عساكر تضرب الناس، وأبوها لم يكن عنده عسكري واحد.

قرأ أحمد أفندي مذكرات الطفلة سعاد وأعطاني صفراً في كراسة الإنشاء، بقلعه الأحمر كتب بجوار الصفر والتلميلة في حاجة إلى تقوية في اللغة والدين. أخفيت الكراسة في درج سفلي بغرفتي، كنت أخشى أن تقع في يد أحد خاصة أبي. كان يهددني بإخراجي من المدرسة إن لم أحصل على درجات التفوق. كانت المدرسة بالرغم من أحمد أفندي والمدرسين هي الأمل الوحيد أمامي للالتحاق من عبودية المطبخ وجدران البيت الأربعة. كانت الكتابة هي حلم حياتي. لم أر نفسي في أحلامي طبيبة، رأيت نفسي كاتبة أو شاعرة أو موسيقية.

منذ هذا الصفر الأحمر تحولت الأحلام إلى كوابيس على شكل دوائر حمراء، أسنة من الذهب، وتوقفت ذاكرتي عن العمل، أحمد أفندي لم يتوقف عن أن يطلب منا أن نكتب من الذاكرة في كراسة الإنشاء. أصبحت أعتمد على مصادر أخرى غير الذاكرة، منها كتاب المطالعة الرشيدة، والكتب المقررة في المدرسة من تأليف رجال مثل العقاد، ومكتبة أبي في البيت، وكتاب الله الكريم وأحاديث الرسول.

لم تعد الكتابة ممتعة، لكن أحمد أفندي أصبح يعطيني درجات التفوق، أفرح بها وأفخر أمام زميلاتي، ينقلب الفرح في أعماقي إلى حزن غامض، كأنما فقدت شيئاً غالياً، أغلى مما يتره الموس من جسدي، شيء في الرأس، في الخيال وليس بين الفخزين.

كان يمكن أن أستمع على هذه الحال لأصبح مثل أغلب النساء، امرأة فاقدة الذاكرة والخيال، وربما أصبحت كاتبة تحصل على الجوائز، لقب كاتبة كبيرة، وزيرة، أو وسام الاستحقاق من الدرجة الأولى.

إلا أن مذكرات الطفلة سعاد وقعت بالصدفة في يد أمي. كانت أمي تقرأ وتكتب. جذبها العنوان فقرأت الكراسة كلها. حين عدت من المدرسة رأيتها ترمقني بعينيها العسلتين يكسوهما بريق، صوتها في أذني له رنين الفضة: عندك موهبة يا نوال. كان ذلك في صيف عام ١٩٤٤. مضى على هذا اليوم نصف قرن وأكثر، لكن صوت أمي يرن في أذني كأنما بالأمس، وصورتها أمامي بلحمها ودمها داخل قميص نومها الأبيض المنقوش بالزهور، أراها في الحلم وأعلم أنها ميتة.

سمعت العبارة ذاتها من أبي بعد أن قرأ كراسي، إلا أن عبارة أمي كانت الأسبق، والأعمق، والأكثر حرارة، ذاكرتها تشبه ذاكرتي، حين ولدتها أمها لم تنطلق الزغاريد، أصبح وجه أبيها كظيما، كان يريدنا ذكراً يحمل اسمه واسم أبيه.

كرهت أباهما وأمه وجدتهما وكل النسوة. لم تشأ أن تكون مثلهن راكدة في البيت. لم تخلم بالزواج أو فستان الزفاف. كانت تنام وتخلع بأنها تطير في السماء، تركب الخيل والطائرة. تعرف الموسيقى وتؤلف الألحان. أخرجهما أبوها من المدرسة بالعصا. كانت في السادسة عشرة من عمرها. زوجها لأبي. عاشت حياتها ما بين المطبخ وغرفة النوم. ولدت تسعة من الأطفال لم ماتت في ريعان الشباب وبدا في يدي، اتسعت عينها لحظة الموت بالدهشة الطفولية كأنما عادت إليها الذاكرة فجأة.

لولا أمى ربما ضاعت حياتى ما بين المطبخ وغرفة النوم. إلا أنها قرأت مذكرات الطفلة سعاد، أرادت أن تتخذ ابتنتها بعد أن عجزت عن إنقاذ نفسها، وتعرض فيها أحلامها المجهضة.

٣ - مذكرات فتاة غير عادية

كنت فى أول الشباب حين ماتت أمى، مات أبى بعدها بشهور قليلة. قبل أن يموت بأيام قليلة قال لى: أنت مسئولة عن إختوتك وأخوتك من بعدى. لم يقل هذه العبارة لأخى الأكبر.

أصبحت ربة أسرة كبيرة العدد، أقوم بالدورين الأب والأم، الرجل والمرأة، الإنفاق والرعاية والحنان.

بدأت فى تلك الفترة من شتاء ١٩٥٩ أكتب سيرتى الذاتية تحت عنوان (مذكرات فتاة غير عادية). كنت أشتغل طبية جراحة فى مستشفى الصدر بالجيزة، وعيادى الطبية فى ميدان الجيزة، أتحمل فى البيت مسؤولية لايحتملها الرجال، فى المستشفى والعيادة أعالج الرجال والنساء، أنقذ أرواحهم وأجسادهم من الموت، إلا أن القانون والشرع يرانى نصف رجل، لا أستطيع أن أدلى بشهادة المحكمة كإنسانة كاملة، ليس لى حق الولاية على أخواتى القاصرات، لا يمكن لى السفر دون إذن مكتوب من زوجى، يملك حقوقا لا أملكها منها الطلاق، تعدد الزوجات، ما يسمى «قوامة الرجل» على المرأة رغم أننى أتحمل مسؤولية الإنفاق.

رفضت كل هذا. كان معى المنطق والعدل والحق. إلا أن الشرع والدين لم يكونا معى، هنا اصطدمت بالمقدس. بدأت أبحث كيف نشأ هذا المقدس فى التاريخ. وصلت إلى الحضارة المصرية القديمة، كانت الإلهة الأثينى رمز المعرفة والعدل والصحة، الإلهة «سخت» نقيب الأطباء فى مصر منذ سبعة آلاف عام، «معات» هى رئيسة القضاء وإلهة العدل، لا يمكن للمرأة أن تكون قاضية اليوم.

فى طفولتى سمعت أبى يقول: الجنة تحت أقدام الأمهات، أحد النصوص المقدسة. بعد موت أمى رأيتها فى الحلم تمنانى الوحدة والحنون فى حياتها الجديدة بالجنة. كان أبى مخلصا لها طوال حياته، فى الجنة تخلى عن هذا الإخلاص، تركها وحيدة واشتغل بالعدراوات والحواريات، يشف بياضهن من تحت الساق، له منهن اثنتان وسبعون حورية، تعود الواحدة منهن عذراء بعد تمزق الغشاء، ليعتزق من جديد كالجلود المحروقة فى النار تتجدد.

كان أبى رقيق الطبع فهل يتحول بعد الموت إلى آلة ذكورية شديدة القسوة والغباء لا عمل لها إلا تمزيق أغشية العذراوات ؟ أمى حكى لى آلامها ليلة الزفاف، هذا الألم تعرفه كل امرأة فكيف تتكرر هذه المأساة كل ليلة ؟

ألا تكون النار أفضل للنساء من الجنة ؟ وكيف تتحول أمى إلى عذراء بعد أن ولدت تسعة من العيال ؟

راحت (مذكرات فتاة غير عادية) إلى العدم. لم ينشرها أحد فى مصر أو بيروت. لم يبق منها ضمن أوراقى القديمة إلا قصة قصيرة بعنوان «ليس لها مكان بالجنة» بقيت فى الدرج الخفى خمسة وثلاثين عاما، وافقت على نشرها إحدى المجلات الأسبوعية بمصر بعد الحذف والتعديل عام ١٩٨٩.

أما مذكرات الطفلة سعاد فلم ينشرها أحد. بقيت كامنة فى الدرج أكثر من أربعين عاما، ثم نشرتها عام ١٩٩٠ دار جمعية «تضامن المرأة العربية»، قبل أن تغلقها الحكومة بعام واحد.

٤ - مذكرات طبية

إنها رواية تأخذ شكل السيرة الذاتية، فيها بعض أجزاء من حياتي، وأجزاء أخرى من حياة زميلاتي الطبييات وصديقاتي، نشرت الرواية على شكل حلقات في إحدى المجلات الأسبوعية في مصر عام ١٩٥٩ بعد الحذف والتعديل، ثم صدرت على شكل كتاب عام ١٩٦٠، نشرته إحدى دور النشر في مصر بعد الحذف والتعديل أيضاً، خرج الكتاب كالطفل المبتور الأعضاء، أو الطفلة يستأصلون بمقص الرقيب أجزاء من جسدها، لم ينشغل النقاد إلا بسؤال واحد: أهى رواية أم سيرة ذاتية؟ وسؤال آخر كان يشغلهم: ما علاقة الطب بالأدب، كيف أكتب أدبا وأنا طبيبة؟

مذكرات طبية كتبتها بلغة مختلفة عن لغة الأدباء والأطباء؛ لم تدرج تحت العلم أو الفن، واشتغل بعض النقاد باللغة فحسب، هل هى أدبية أم علمية، فصلوا الكلمات عن معناها، فصلوا العلم عن الفن كما فصلوا الطب عن الأدب. واشتغل بعض النقاد بالمعنى فقط، تساءلوا ما معنى ما كتبت ولماذا يخرج عن المفاهيم الموروثة مثل إباحة المحرمات، وقد حكيت عن خادمة صغيرة فى الرابعة عشرة من عمرها جاءت إلى عيادتي تطلب منى لإجهاضها. لم يكن للطفلة الحامل سفاحاً أن تعود إلى أبيها فى القرية فيقتلها. لقد اغتصبها فى ظلمة الليل سيداها البه العجوز، وابنه الشاب كان يتدرب على إثبات ذكوريته معها، وطردتها سيدتها خوفاً من الفضيحة وحماية لرجال العائلة الكريمة، وكتبت فى مذكرات طبية أقول كيف لا أنفذ هذه الضحية البريئة والمجتمع يطلق سراح الجاني؟ حين دخلت الطفلة إلى عيادتي تذكرت طفلة تشبهها كانت خادمة فى بيت جدى، طردتها خالتي فهمية من البيت، أخذتها إلى القطار وعادت دونها، لم أعرف هل قتلها أبوها أم ألقت نفسها فى النيل، كنت صغيرة وعجزت عن إنقاذها، وفناء أخرى عجزت عن إنقاذها فى القرية وأنا طبيبة بالوحدة الصحية عام ١٩٥٧، رأيتهم ينتشلون جثتها من النيل فى يوم رمادى أغبر، وحين جاءتني تلك الخادمة إلى عيادتي قررت إنقاذها. كان الإجهاض ممنوعاً فى القانون، وفى نقابة الأطباء نقسم عند التخرج القسم الموروث منذ أبقراط: «والأ أجهض حاملاً»، وطلبت تغيير القسم، إلغاء هذه العبارة، وأن نستبدل بها عبارة أخرى تقسم بها نحن الأطباء «ألا نستأصل من جسد الطفل أو الطفلة الأنثى أى جزء سليم تحت اسم الختان». ورفض أطباء النقابة طلبى بالإجماع.

كنت كأنما أمشى فى حقل من الأغلام، والأطباء فى التاريخ هم ورة الكهنة الذين آمنوا أن الماء المقدس يشفى الأمراض، والازدواجية فى القوانين هى القاعدة، والعدالة عمياء، فهذا الرجل الكبير الذى اغتصب الفتاة تسقط عنه التهمة ولا يعاقب إن تزوجها. هكذا يكافى القانون الرجل المغتصب بالزواج من البنت التى اغتصبها، ويعطيه القانون الحق فى تطبيقها فى أى وقت يشاء ويخرج من الجريمة بريها طاهر الذيل، أما الفتاة فهى تروح ضحية جريمتين: الاغتصاب والزواج بالرجل الذى اعتدى عليها، ثم الخروج إلى الشارع بعد الطلاق لتمارس البغاء أو تعود إلى الخدمة بالبيوت لتعيش الاغتصاب مرة أخرى.

كانت مهنة الطب تكشف لى أمراض المجتمع، عن مآسى الناس خاصة النساء الفقيرات، وأصبح القلم كالمشرط، والطب كالأدب يسعى نحو الثورة ضد الظلم، ينشد العدل أو الحرية أو الحب أو الجمال أو الفضيلة، وكلها شئ واحد، ينسكب رغم إرادتي فوق الورق على شكل كلمات لم يألفها النقاد، والمعالى أيضاً لم يألفوها، لا تتسق مع الموروث أو التراث، لا تدخل ضمن القوالب النقدية، هل هى رواية أم سيرة ذاتية؟ هل تنتمى إلى الأدب الواقعى أو غير الواقعى؟ هل هى أدب نسائى أم غير نسائى؟ ما علاقة النص بالمنصوص؟ ما مرجعيات النص وما علاقة الذات بالآخر؟ هذا النوع من الأسئلة التى تشغل عقول النقاد.

٥ - مذكراتى فى سجن النساء

كتبت هذه السيرة الذاتية فى خريف ١٩٨١ ، على مدى ثلاثة أشهر قضيتها فى سجن النساء بالقناطر الخيرية. فى بلادنا يتمتع رئيس الدولة بقداسة الآلهة، لايمكن أن ينقده أحد إلا بعد موته. وكان رئيس الدولة حينئذ قد أعلن أن الحكم فى بلادنا أصبح ديمقراطياً، وأن المعارضة أصبحت شرعية والنقد مباحاً. بدأت أنقد وأنشر رأى فإذا بى داخل السجن.

تجربة السجن ضرورية للإبداع الأدبى سواء كان رواية أو سيرة ذاتية، شعراً أو نثراً، هذه الفواصل تسقط مع سقوط الفاصل بين الجسد والروح والماضى والحاضر والزمان والمكان.

كنت أخاف السجن قبل أن أدخله. نحن لانخاف السجن ولكننا نخاف المجهول، فإذا أصبح الموت معلوماً ربما فقدنا خوفنا منه. تصحح الذاكرة اللاإرادية حين نتحرر من الخوف، حين نخرج من قبضة الحاضر، حين نتخلص من المشاغل اليومية ومشوشات العقل، مثل قراءة الصحف أو متابعة خطاب الرؤساء.

فى السجن شعرت بحرية الخروج من قبضة الحياة اليومية ومطالبها، لم أعد مسؤولة عن شئ فى حياتى، أصبحت حياتى فى يد الآخرين، وتفرغت أنا لكتابة سيرتى الذاتية. أصبحت أعيش كأنما خارج الكون، أطل عليه من بعيد دون أن أكون جزءاً منه. نحن فى حاجة إلى هذه المسافة لنرى أنفسنا والآخرين.

لم يكن فى الزنزانة ورقة وقلم. كل يوم يأتيها المسؤول البوليسى ويقول مهديداً: «الورقة والقلم أخطر من الطنبجة»، إلا أننى حصلت على قلم صغير، من إحدى الفتيات السجينات فى عبر الدعارة المجاور لنا، وحصلت على لغة من ورق التواليت من إحدى النساء القتالات، كنت أكتب فى الليل، وفى النهار أخفى القلم والورق داخل علبة صفيح تحت الأرض. كانت الكراسى من الممنوعات، أجلس فوق قعر صفيحة مقبولة، وأمامى قعر صفيحة أخرى مقبولة أجعلها مكتباً. كان الليل طويلاً ممدوداً إلى مالا نهاية، والقلم يمشى تلقائياً على الورق، تحركه ذاكرتى اللاإرادية، عدت فى الزمان والمكان كما أشاء فى القرية وعمرى خمس سنوات، فى المدينة وعمرى أربعون عاماً، جدتى تنهض من قبرها وتمشى أمامى، أمى وأبى أيضاً ينهضان من الموت، زميلاتى فى المدرسة الثانوية وكلية الطب، الأقارب والقرىبات، الزوج الأول والثانى أيضاً ينهضان من العدم. لم يكن الأول راضياً عن جماعى فى الطب، كان يفضيه أن تتفوق زوجته عليه، أما الثانى فلم يكن راضياً عن كتاباتى، وجاعنى فى يوم يقول: «عليك أن تختارى أنا أو كتاباتك»، وقلت «كتاباتى». موقف غريب لايميشه الرجل الأدبى، وإن جاءت زوجته وقالت: «أنا أو كتاباتك» تصبح الزوجة مجنونة أو شاذة فى نظر الناس، وإذا اختار الرجل الأدبى كتاباته فهو إنسان طبيعى مبدع، أما المرأة الأدبية التى تختار كتاباتها فهي غير طبيعية أو شاذة، والمفروض أن تختار زوجها، فهو حياتها، لاهية للمرأة دون الرجل، تعيش من أجله وتموت من أجله، تخلص له فى الحياة وبعد الموت، أما الرجل فهو يعيش للأعمال الكبرى فى العلم أو الأدب، والمرأة فى حياته تشغل جزءاً صغيراً من أجل الترفيه عن العمل، لا يخلص لها فى حياته أو بعد موته، يندرج «عدم الإخلاص» تحت بند الرجولة والقانون والشرع.

كانت حياتى عندى أئمن من رجال العالم أجمعين، وحياتى هى أوراقى أكتبها بلغتى وقلمى وعقلى وذاكرتى، أعشق موسيقى الكلمات وعبيرها يشبه الزهور تتفتح فى الصبح، كلمة «زواج» تثير نفورى، تعبد إلى ذاكرتى رائحة الطبخ والبصل والثوم، وقال أحد النقاد عن كلماتى إنها غير طبيعية فالمفروض أن «الأنثى العليا»

عند المرأة ناقصة ولا يشغلها الأدب أو الثقافة. في مذكرات السجن تذكرت أحداثنا تاريخية هزت الوطن، مثل ثورة ١٩٥٢، والمؤتمر الوطني للقوى الشعبية عام ١٩٦٢، وجدت نفسي جالسة مع الرجال في القاعة الفسيحة، فوق المنصة رئيس الجمهورية من حوله رجال الدولة، إنهم يتحدثون عن تعريف للعامل والفلاح، وأنا في مقعدي أثلثت حولي في اندهاش، من هو الفلاح؟ السؤال يرن في أذني غريباً، منذ ولدت في القرية وأنا أعرفه، الجلباب الأجرى القديم، الوجه الضامر الممصوص، البدان المشققتان المحروقتان بالشمس، يأكل الجبن «الحادق» مع الخلل، يبول الدم في البول منذ الطفولة سمعت جدتي الفلاحة تقول: «البول الأحمر دليل الصحة والعافية».

كل الفلاحين كان بولهم أحمر في مصر، لم يكن فلاح واحد يتنجس من مرض البلهارسيا، إلا أن السؤال كان يرن في أذني: من هو الفلاح؟ الرجال في الصفوف الأمامية يتبارون لرد أمام رئيس الدولة، في حضوره يصبح الرجال أكثر أداً وأكثر رقة، صوتهم يصبح ناعماً كأصوات النساء، وجاء دورى للكلام، كنت أجلس في الصفوف الخلفية ضمن الشباب الصغار المجهولين، كعب حلالي متآكل قديم، وجهوا إلى سؤال: من هو الفلاح؟ قلت: الفلاح هو الذى بوله أحمر، وقال أحد رجال الصحافة إن مثل هذه الكلمات غير أدبية خاصة في حضور كبار رجال الدولة، رأيته فيما بعد يركب سيارة طويلة سوداء، بين شفتيه سيجار ضخم، لقد دخل مجلس الشعب ضمن الفلاحين، أما أنا فقد دخل اسمى القائمة السوداء، لم يخرج منها حتى اليوم.

في مذكرات السجن كانت الأحداث العامة تلذّب في الأحداث الخاصة، لا يمكن الفصل بين حياتي العامة وحياتي الخاصة. وهل يتغير الإنسان مجرد خروجه من باب بيته ١٩؟ إلا أن الأحداث الخاصة كانت أكثر حميمية، فهي ترتبط بجسدى وعقلى وقرقة نومي وحياتي وموتى. إن أكبر حدث في حياتي هو موتى، أما موت رئيس الجمهورية فهو أقل أهمية، وقال أحد النقاد: هذه كاتبة تكتب عن ذاتها وتشتغل بها عن الهموم الوطنية الكبرى، وقال ناقد آخر هذه هي الطبيعة الأنثوية، فالمرأة ذاتية أما الرجل فهو موضوعى.

لم يكن يشغلنى هذا الفاصل المصنوع بين الذات والموضوع، أو الأنا والآخر، أو أدب المرأة وأدب الرجل أو أدب الشرق وأدب الغرب، كنت مشغولة بالتعبير عما يجول في خاطرى دون تفكير في العواقب، وأكثر ما يربضنى هو أن تصلنى رسالة من قارئ أو قارئة تقول لى: قرأت مذكراتك في السجن وتغيرت حياتى.

٦ - أوراق حياتي

بدأت هذه السيرة الذاتية في شتاء عام ١٩٩٣، بعد أن تجاوزت الستين عاماً من العمر، وأصبحت أعيش المنفى، في مدينة صغيرة تشبه القرية اسمها «ديرهام» على بعد أكثر من عشرة آلاف ميل من الوطن.

تجربة المنفى تشبه تجربة السجن، التحرر من قيود الزمان والمكان وسقوط كثير من الأقنعة أو المخظورات والمخاوف. أكبر خوف في حياتنا هو الخوف من الموت. هربت من الموت بعيداً عن الوطن. لقد دخل اسمى ما سعى قائمة الموت، وهى شئ غامض يزيد غموضاً عن القائمة السوداء، إلا أننى رأيت الحراسة المسلحة أمام بيتى في إحدى الليالى الحارة الغبراء من شهر يونيو ١٩٩٢، وبودى جارد يرافقنى أينما ذهبت، واندھشت، كيف تتحمس الحكومة لحماية حياتى ولم يجف مداد قرارها بإغلاق الجمعية التى أنشأتها ومجلتها «نون»؟ كنت في ذلك الوقت أكتب رواية طويلة جديدة. شبح الموت طرد الرواية من خيالى. تضاعلت أحداثها إلى جانب الحدث الذى يهدد حياتى. وهل فى حياتنا حدث أهم من موتنا؟

ربما يكون لموتى فؤاد جمة، إلا أن أهم فائدة هى إدراكى قيمة حياتى. فالحياة مثل أى شئ فى حياتنا لانتركها إلا حين نفقدنا أو نهتد بفقدانها.

أغلب الناس، خاصة النساء، لا يقدمن على كتابة السيرة الذاتية لسبب بسيط هو عدم إدراك قيمة حياتهن. إن حياة الرجل أو المرأة العادية مليئة بالتجارب الثرية، إلا أننا نترى على احتقار ذواتنا وتجاربنا. منذ الطفولة نفقد الإحساس بقيمة حياتنا، رغم أن كل حياة لها قيمتها وأصالتها وتميزها مثل البصمة وليس منها نسخة أخرى.

إن حياة الإنسان فى بلادنا رخيصة، خاصة إذا كان فلاحا فقيرا ليس عضوا فى الطبقة الحاكمة، أما المرأة الفقيرة فإن قيمتها تهبط إلى نصف قيمة الرجل الفقير من طبقتها، وإن كانت هذه المرأة زوجته فإن قيمتها تهبط إلى الثمن حسب الميراث فى الشرع.

فى المنفى أصبحت أستاذة للإبداع الأدبى فى جامعة ديوك فى ولاية نورث كارولينا، على الشاطئ الشرقى الجنوبى للمحيط الأطلنطى بأمريكا الشمالية، وأنا لا أحب التدريس أو المدرسين، كنت أطلب من الطلبة والطالبات أن يكتبوا عن طفولتهم، مع الكتابة تنمو الذاكرة فى أول العام كان بعضهم لا يكتب شيئا. إحدى الطالبات وهى أمريكية قالت إنها لا تذكر شيئا مهما فى طفولتها وليس فى حياتها شئ يستحق الكتابة. فى نهاية العام كتبت هذه الشابة وعمرها عشرون عاما قطعة أدبية من السيرة الذاتية. تذكرت أنها فى السادسة من عمرها تعرضت لحادث اغتصاب ليلة الكريسماس، وارتبط مولد المسيح فى ذاكرتها بحادث الاغتصاب الجسدى إلا أن الفاعل ظل مجهولا، فى الليل حين تنام يأتينا على شكل رجل له لحية طويلة يشبه بابا نويل ولم تعرف ما الهدية، إلا أنه يهمس فى أذنها بصوت رقيق: سوف تحملين بالمسيح ليكون هو ابن الله الذى ينقذ العالم من الظلم!

قرأت هذه القطعة على الطلبة والطالبات فى نهاية العام، وتشجع الجميع. لم يعد الاغتصاب فى الطفولة مبعث خزي أو عار، إنه حدث عام، يحدث لأغلب الأطفال ذكورا وإناثا، وكان فى الفصل طلبة وطالبات من القارات الخمس من آسيا وأفريقيا وأوروبا وأستراليا والأمريكتين، بالرغم من اختلاف الأديان واللغات والثقافات فإن المخطورات الدينية والجنسية فى الطفولة متشابهة، ينسى الأطفال حوادث طفولتهم، ظاهرة تسمى فى الطب «فقدان الذاكرة عند الأطفال» أو «Children's Amnesia» باللغة الإنجليزية الطبية.

ترتبط عملية الإبداع بنمو الذاكرة، يكتشف كل إنسان كنوز الحياة، وبدأت هذه اللحظات المضيفة تومض فى حياتى وأنا فى المنفى البعيد، مثل النجوم التى انطفأت وماتت منذ ملايين السنين، مع ذلك يصلنا ضوءها ونراها بعينونا فى السماء متألقة فى الليالى غير القمرية.

وعاش معى المنفى زوجى الدكتور شريف حشانة، وهو أديب مبدع فى الطب والأدب والسياسة. لهذا السبب قضى من حياته خمسة عشر عاما فى السجن وأعواما أخرى فى المنفى، كنا نمشى معا على العشب الأخضر على شاطئ الأطلنطى، تعود إلينا رائحة العشب فى الوطن على ضفاف النيل، فنستشعر الحنين إلى الوطن والأهل، تبرز من الماضى حياتنا السابقة وتلتحم بالحاضر فى نسج واحد.

ترتبط السيرة الذاتية بين الخيال والواقع والحلم والحقيقة فى سياق ينساب تلقائيا مع نمو الذاكرة اللاإرادية. إلا أن الخيال فى بلادنا يرسف فى القيود، خاصة الخيال الأدبى العلمى أو الخيال المادى غير المنفصل عن

الواقع. لا يشجع في بلادنا إلا الخيال الخرافي التابع من الأوهام أو الإيمان بأشياء لا وجود لها مثل العفاريت والشياطين.

ربما تكون السيرة الذاتية أكثر صدقا من الرواية، أو أكثر فنا وإبداعا، لأنها تكشف عن الذات بمثل ما تكشف عن الآخر. كتبت الجزء الأول والثاني من (أوراق حياتي) في خمس سنوات خارج الوطن. كان القلم في يدي مثل المشروط يكشف عما تحت الجلد، تحت العضل، يصل إلى جذور الأجزاء المتبورة من الجسد أو العقل أو الذاكرة، ثم يخلق بي في السماء السابعة لأرى أشياء لم أكن أراها وأنا أمشي فوق الأرض.

تضاءلت كنوز الأرض والسماء إلى جوار ما أكتب في (أوراق حياتي). غمرني فرح لم أشعر به منذ كنت في السابعة من عمري. أفرد ذراعي وأتمطى، أحضض الكون وأمتى في غابة ديوك بين سيقان الأشجار، وشعاع يلامس وجهي دافعا حانيا كأصابع أمي وأنا في الخامسة من العمر.

إن أسهل وأصعب الكتابات هي السيرة الذاتية، هي السهل الممتنع، هي بلديات الحياة نعرفها في الطفولة ثم نفقدها بالتدريج مع التعليم والإيمان بأن الروح يمكن أن تنفصل عن الجسد، تتخبط في شباننا وكهولتنا مع الثنائيات المفروضة علينا منذ نشوء العبودية.

رغم كل القيود يظل الإنسان المبدع أو الإنسانية المبدعة قادرة على الإمساك بذاكرتها المفقودة، فلا شيء ينتهي تماما طالما أن الإنسان حي، والطفلة أو الطفل لا يموت أبدا داخلنا، ويمكن في أواخر عمرنا أن نسمع في أعماقنا العميقة صوت عقولنا الحبيسة، هذا الصوت الذي لم ينقطع أبدا عن الهمس لنا، فالذاكرة لانموت كلياً، تنقل في مكان ما داخل خلايا العقل، ومن هنا تنشأ الرغبة الملحة في كتابة السيرة الذاتية، فهي ليست إلا محاولة لاستعادة ذكائنا الفطري حين كنا في السابعة من العمر.

وتنبع متعة الكتابة من هذا الإحساس الجديد، أننا وحدة كاملة مع أجسامنا وعقولنا وأرواحنا، نعيش الطفولة مع شباننا، مع كهولتنا، يلتحم الحاضر بالماضي والزمان بالمكان مع وجودنا هنا والآن في هذه اللحظة المحدودة إلى الأبد.



أسئلة صعبة

هالة الجدرى

لماذا أكتب ؟

أكتب لأعرف نفسى والعالم. ولأنها محاولة للمعرفة، فإن شهادتى أيضا هى محاولة لإجابة غير يقينية عن بعض الأسئلة؛ ذلك أننى مع الكتابة غارقة فى منطقة بين الوعى واللاوعى، بين الفطرة والتجربة، بين العقلة والانتباه، بين فنته عالمى ونشوة أحاسيسى وأنا أغزل الرواية والموسى الحادة الذى يتر ويعد التشكيل.

ولنعد إلى السؤال عن دوافع كتابة رواية: هل هى أفكار أم شخصيات ؟ مواقف أم مشاعر ؟ أم هى هذا كله مجتمعا ؟ وما الذى يجعلنى أنتقى من هذا السيل المنهمر حولى ما أعبر عنه ؟

- شخصياتى: هل هى حقيقية أم وهمية ؟ وهل تخلق من عدم، وما مقدار الحقيقة فيها ؟

- الكتابة: هل هى عفوية أم مخطط لها وإلى أى حد ؟ وهل تنتهى الكتابة التى تبدأ بالتخطيط إلى ما بدأت منه أم أنها تفتح السبيل لنمو آخر ؟

- متى يولد الشكل ؟ مع الفكرة الأولى للعمل، أم يصاحب نمو الرواية وتطورها ؟ هل هو تجريبى يبدأ بعد أن تنتهى المسودة الأولى على سبيل المثال، فيقترح أكثر من شكل وبنية ويتم تركيب الرواية على أساسه ثم يختار من بينها ؟

- ما معنى خصوصية الكتابة، و متى تنشأ ؟ وهل تنسحب على كل أعمال الكاتب أم أن الخصوصية يفرضها كل عمل على حدة ؟

- هل استعرت من تجربتي الخاصة شيئا أم استعرت تجارب الآخرين؟ وهل كانت تجارب الآخرين مجرد أقتمة لتجربتي ذاتها؟

- ما الذى أخشاه فى الكتابة؟ وماذا عن الرقيب الداخلى؛ متى أراه؟ ومتى أتجاهله؟ هل أخافه؟ وهل ينخفى عني فأصدق أننى قتلته؟

- ولأننى أؤمن بأن الكاتب صاحب رسالة، وعليه أن يجيد توصيلها، فما طبيعة علاقتى بالقارئ؟ هل هى منفصلة عن الكتابة أم متصلة، ومتى أرى القارئ أو أتذكره أثناء الكتابة؟

هذه أيضا محاولة للمعرفة.

منذ أدركت وجودى وعيناي معلقتان نحو السماء تستطلعان إجابة سؤال كبير عن معنى الحياة/ الغناء، وقد اعتقدت يوما أن الكتابة هى طريقى إلى المعرفة، لكننى كلما توغلت فيها اكتشفت أنها سؤال متصل يسعى إلى الاشتباك مع أسئلة أخرى كثيرة تبدو إجاباتها كسراب.

ولأن السماء التى تطلعت إليها لم تكن لوحة صماء، فقد تمددت أمامى كوحش خرافى وأومات السحب لى أن أنتبه إلى الأفق الذى تلاعب بخيالى وخلق من حركتها آلاف الصور، وسرعان ما ظهر فيها أشخاص يتحدثون معى واقترعوا منى ففهمهم وعرفونى، واستمتعت باللعب معهم، وكنت فى ذلك الوقت من الصبا أعشق السباحة فانتبهزت الفرصة للانفراد بنفسى والبحر فى مكان ناء بعيد عن البشر، وتركت الموج يحملنى لمدة على ظهري، وانشغلت بتركيب صورة وراء صورة حتى أكون حكاية سرعان ما أمحوها بضربة ساعد فى الماء ثم أعيد تشكيلها من جديد، حتى كادت هذه المتعة التى سلبت عقلى أن تودى بى إلى التهلكة فقد نسيت نفسى فوق الأمواج لساعات، ولا أعرف إن كنت قد استغرقت فى حكاياتى حتى نمت أم لا، إذ تنبهت على أصوات زمجرة مخيفة واكتشفت أننى فى طريقى لألقى حتفى فوق صخور لا أعرفها فى مكان لا أعرفه. جاهدت ضد التيار لأحيا وتعلمت بعدها أن أصنع حكاياتى وأنا متنبه. هكذا، بدأت قصتى مع تكوين عالم سرعان ما ساعدت أحداث حرب الاستنزاف التى رمتنى أمواجه على صخرة الواقع على نقلها إلى الورق فى أول قصة لى عن استشهاد عبد المنعم رياض وإلى محاولائى الأولى فى طرح الأسئلة واكتشاف الوعى.

ومع الوقت، عرفت أن الكاتب مهما عرف من بشر هو إنسان وحيد وحنون من نوع خاص، لهذا هو يحتاج إلى عالم آخر يرى يتخلله ويعيد صياغته، عالم يعرفه أكثر مما يعرف البشر الذين يعيشون فيه.

اختارت موضوع روايتى الأولى عن عالم عرفته وأحببته هو عالم الرياضة، ولأن الكتابة عن الرياضة غير مطروقة وكانت روايتى الأولى (السباحة فى قمقم) هى رواية النمو والاكتشاف، ففرقت من أبطال السباحة مختال ببطولاته يتصور أن حدود العالم هى بين أسوار النادى، ثم تأتى حرب أكتوبر لتضعه فى مواجهة أبطال من نوع آخر خرجوا من طمى الأرض.

أما روايتى (متنهي)، فقد دفعتنى إلى كتابتها إدراكى حجم التغيير الذى حدث لقريبتى أثناء غيابى عنها بالعمل خمس سنوات فى بغداد. قررت أن أكتب لأعرف كيف ينقلب حال البشر فى زمن بسيط كهذا، وبحماس شديد تكونت رواية بعنوان (بيض من خشب) تحكى انتقال الفلاحين من عالم الاشتراكية - حسب فهمى آنذاك - والجمعيات التعاونية الزراعية إلى عالم رأس المال، وفوجئت بعد انتهاء مسودتى الأولى أن العمل

طرح أفكاراً بعيدة عما أؤمن به، وطرحته الرواية بالتالى على سؤال حول مدى معرفتنا بأنفسنا وحول ما تكشفه الكتابة من حقيقة إيماننا بالمبادئ والأفكار التى نظن أنها لا تتزعزع فتكشف الكتابة عن كونها مجرد بيان.

فماذا فعلت بروايتى تلك؟ وهل تركتُ شخصى تنعم بحريتها وتمرداً، وآرائها المختلفة عنى ذلك الوقت؟ أعترف أننى احترت كثيراً ودرت فى دوائر مغلقة لسنوات حتى استجعت شجاعتي وسدلت أول سهم إلى مسلمائى وقررت أن أكتب ما أشعر به، لأن ما أشعر به لا يلقى تفكيرى، بل هو وجهة المنظومة عقلى الباطن ولوعى وعبرتي بالحياة ومشاعرى، وهذا هو الشئ الذى نسميه الحاسة السادسة أو الاستشراف.

لم تظهر روايتى تلك لأسباب أخرى، ولكننى كنت بسببها قد عرفت طريقى لمعرفة هذا التغيير الذى حدث فى قريتى وفى مصر أيضاً، وتخلقت روايتى (منتهى) بعد عشر سنوات مضنية وثلاث غيرها فى الصياغة.

أما (ليس الآن) فصدقونى زادتنى معرفتى بالقرية وتاريخ مصر المعاصر تخطأ. ولم تقدم لوعيسى سوى مزيد من الأسئلة رحت أطرحها على نفسى وأنا أغازل أحداث السنوات اللاحقة - توقفت (منتهى) عند ١٩٥٤ - والمفاهيم والأحاسيس التى تتساقط من البشر وهم يحكون عن ذواتهم وأكتب أشياء كثيرة حتى أصبحت الكتابة مثل سراب يغوبنى ويهرب.

ركام من الأوراق خلال سنوات ثم شعرت أن به شيئاً يرق: لا أعرف لماذا صدقته. من هنا بدأت كتابة الرواية، ومعها عرفت شخصياتى، وزغلتها بصبر من عدم وأمدتنى ذاكرتى العجيبة بأحداث ومواقف لا أنذكر أسماء أصحابها، وربما لا أعرف عنهم أكثر من ملاحظة عابرة بقيت فى بصرى الداخلى الذى يمدنى بها قطرة قطرة وقت اللزوم.

وبدأت أكون محمود بطل الرواية. كنت فى حاجة إلى شخصية معقدة غنية عملية وحاملة، جامحة وثابتة فى الوقت ذاته، فيها من التأمل والتصوف الكثير، يمدنى بحثها عن نفسها بمستويات من الوعى واللاوعى الشعى، باختصار كنت فى حاجة إلى بطل داخل النظم يستخدم الآليات السائدة ويعرف قيمتها الحقيقية دون خداع لكنه قادر على الاحتجاج عليها والتمرّد إذا ما لزم الأمر، وهذا ما حدث. وقد استعنت فى تشكيله بالخيالة الشعبية عن الأبطال وأمدنى التراث بشحنة هائلة أرى أنها لم تستكشف بعد، ولم أجد فى هذا تناقضاً مع واقعية الإنسان المعاصر الذى أحرّكه. بل على العكس ساعدنى مزج التراث الشعبى بالفتانازيا بالواقعية فى شخصية محمود على تعدد الدلالات وتنوعها فى العمل كله.

ونأتى إلى سؤال آخر. الكتابة هل هى عفوية أم مخططة لها وإلى أى حد؟ وهل تنتهى الكتابة التى بدأت بالتخطيط إلى ما بدأت منه، ويجزنا هذا بالطبع للحديث عن الشكل كيف يتكون ومضى؟

فى روايتى الأولى لم أخطط لأى شئ، تدفقت الكتابة واركبتها. أما فى (منتهى) فقد كنت ملفات لكل شخصية وخططت للبناء وكتبت كل الأفكار التى أريد أن أقولها، ثم تركت كل شئ جانباً وبدأت أكتب أحداثاً أخرى وكررتها فى وحدات مثل الأربيسك، وأعدت تركيب هذه الوحدات فى خمسة أشكال بنية مختلفة. كانت تستدعى عملية المونتاج هذه اختصار شخصيات وإعادة كتابة ما أسميته بالمفصلات التى تلحم أجزاء الرواية معاً، حتى وجدت شكلاً استرحت إليه، ساعدتها عدت إلى كتابة الرواية، وكان ما فعلته خلال سنوات هو الإبعاد لمادة خام أولية لا غير.

وحين بدأت فى (ليس الآن) كنت قد حققت نفسى بمحصل ضد رعب المحاولات ودخلت إلى عالمها وأنا أعرف السنوات التى تنتظرنى، ولهذا كان العمل فى تخطيطها أشبه بفريقين يلعبان بكمرك؛ كل مرواغ ويحفظ بأسراره، أنا أحفظ بما هوأت ولا أريد أن أسفر عنه كتابة وأكتب كل حدث حتى ينتهى تماماً، ثم أنتقل إلى غيره، والرواية تتكون وتفاجئنى بضربة قاضية تغير مما كتبت من قبل وما نخططه سرا فيظهر على الورق شئ آخر.

من منا الذى يمتلك أوراق اللعب، لست أدري أنا أم هى. هى بشخصيتها وأماكن حركتها وزمانها الذى يفرض وجوده فى لحظة ويختفى فى لحظة أخرى.

لقد استمتعت بهذه اللعبة أكثر مما استمتعت بأى شئ فى حياتى. وصدقت داخليا أننى لست فى حاجة إلى تركيب خاص، أعطيت لها الأمان فكونت هيكلها بنفسها وتركتنى أحاور الشخصيات التى ولدت صغيرة هشة ففعلت مع الأيام حتى فاجأتنى طفلى أبكى استشهاده أحد الأبناء لحظة أن كتبت موته وكأننى تلقيت الخبر حالا.

باختصار، العقوبة موجودة داخل التخطيط، ذلك أن كل ما يهدم يخطط لغيره طالما أن الكتابة مازالت مفتوحة والتخطيط فى معظم الأحيان مجرد تكة للكتابة أنساه بعدها تماماً وأترك نفسى على سجيته.

وحين يشتد العمل فى الرواية ويراوغنى شكلها من بعيد أنتظر لحظة التئور التى لا أعرف من أين تأتى لكى تكشف لى طريقى، وساعتها تختفى حالة الضعيفة أمام شخصيتها ولغتها ودقائق التفاصيل التى تستمتع بكتابتها، وأرى ماردا باردا حادا وقاسيا قد خرج منها ليفتك بكل شئ، يتر مناطق حميمة كنت أظنها هى قلب العمل وجوهره، ويضفي أشياء لا أحس بأى ارتباط عاطفى بها، ويغير مصائر بضربة سيف، ويحفر الطريق الباقى لكى يصب فيه العمل كله ولا أناقش شيئا واحدا بعد هذه اللحظة، ولا ألتفت ورائى، وبعد أن أنتهى من المذبحة، كما أسميها، أشعر براحة كأن المقص قد قطع الجبل السرى بيننا ووهبها الحياة.

نتقلنا هذه الإجابة المختصرة جدا إلى سؤال عما أخشاه فى الكتابة؛ عن الرقيب الداخلى، متى أراه ومتى أجماله، هل أخافه؟ وهل يتخفى عني فأصدق أننى قتله؟

أعترف أن المسكوت عنه فى الحياة، ما تتواطأ على إغفاله وتعامل معه باعتباره غير موجود، هو أحد المناطق التى أهوى اللعب فى مضمارها سواء كان المسكوت عنه خارجيا فى حركة المجتمع أو داخليا فى الذات نفسها، فهو منطقة غنية جدية بمثابة الخيوط والغوص فى الأعماق حتى لو عجزت اللغة لطلو ما عانت من قلة الاستخدام للتعبير عن هذا الخفى.

منطقة تحتاج فى الغالب إلى نحت لغوى خاص ليعبر عما تفاجه بالضوء. والمسكوت عنه هو الحافز الأول لظهور الرقيب الداخلى، ولقد عانيت من هذا الرقيب فى روايتى (ليس الآن) بسبب موضوعها الشائك، ضابط لا يقبل توقف الحرب.

فقد سألت نفسى وأنا أبدأها ماذا سأفعل مع آلاف المحاذير التى يلقيها هذا الرقيب أمامى وأنا أفكر... أعترف أننى أجبت ببطولة سألجحه من طريقى. الكتابة هى فعل الحرية الوحيد الذى أمارسه، كيف أهدر حريتى بيدي؟ لكن الخوف كان يقاقتنى وأنا أقود السيارة والحرارة والضجر يذهبان بأعصابى فأكاد أجن لأن لا شئ يقهره ولا حتى مضغطى على البنزين وإرتطامى بخط السير معا.. اختار، إذن، أسوأ الأوقات للانفراد بى وأكثرها

ضعفاً، وحين أكون بعيدة عن الورقة والقلم، لأنهما كانا السلاح الوحيد الذى حاربت به واستطعت بعد جهد أن أقهره وأرضى عما كتبت، لكننى أحياناً ما أسأل نفسى هل حقاً أزجته أم أننى أسكنته الأعماق فراح يعيد ترتيب الأشياء قبل أن تصل إلى الوعى، سؤال لا أهرب منه ولست خائفة من الرد عليه لأن إجابته الوحيدة هى إما أن أفك به أو يفتك بى، فأنا لا أؤمن بالوسط ولا بأعشار الأشياء.

بالطبع، هناك أسئلة معلقة طرحها فى هذه الشهادة دون أن يتسع الوقت للإجابة عنها، رغم أننى أعترف أننى سأغير إجاباتى هذه كلها بعد قليل. فلا شئ فى هذه الإجابات يقينياً ولا شئ ثابتاً.



النكبة والرواية

يحيى يخلف

نكبة فلسطين عام ١٩٤٨ حدث هزّ المنطقة بأسرها، والنكبة ألّرت في الواقع العربى، ويمكن القول إن كلّ التغييرات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية كانت صدى لذلك الحدث الزلزال الذى أحدث صدمة للأمم من محيطها إلى خليجها، ونحرب فلسطين عام ١٩٤٨ والانكسار العربى فى مواجهة المشروع الاستيطانى الصهيونى، كانت الدوافع الرئيسة للثورات والانقلابات العسكرية التى شكلت تمرداً على الواقع الفاسد، ابتداء من ثورة يوليو بقيادة عبدالناصر إلى الانقلابات العسكرية والثورات فى سورية والعراق، إلى اندلاع الثورة الفلسطينية المسلحة عام ١٩٦٥.

انعكس هذا الحدث على الثقافة العربية من خلال الإحساس بضرورة التغيير، ومن هنا كانت الدعوات إلى التجديد والحداثة والديمقراطية صدى لتلك الهزات السياسية والاجتماعية التى أسفرت عن حدث النكبة، فالمثقف العربى اعتبر أن النكبة ناجمة عن التخلف العربى، واعتبر أن مساهمته فى الرد على الهزيمة يمكن أن تتحقق من خلال مشروع ثقافى نهضوى، يدعو إلى التجديد والتغيير، وإلى حرية التعبير وانتزاع الديمقراطية والحريات العامة واحترام حقوق الإنسان.

قليلة هى الأعمال التى تحدثت مباشرة عن نكبة ٤٨، أعنى قليلة هى الأعمال التى عاشت فى الذاكرة وساهمت فى صياغة الوجدان... لقد كتب الكثير من القصائد والقصص وكتب عدد أقل من الروايات حول النكبة، لكن الكثير من تلك الأعمال لم تتوفر له الخصائص الفنية واتسم بنبرة الخطابة والوعظ، ولم يبق من

شعر الخمسينيات الذي كتب عن نكبة فلسطين شيء يذكر، لأن معظم قصائد تلك المرحلة كتبت على الماء، وجرفها تيار الحياة المتدفق.

حفظ العالم من حرب ٤٨ الرواية الإسرائيلية، فقد جندت الدوائر الصهيونية في العالم الرواية والسينما والموسيقى والفن التشكيلي والدعاية المباشرة لتقديم الرواية الإسرائيلية عما حدث. عشرات الروايات الإسرائيلية كتبت بعد حرب ٤٨ ترجمت إلى مختلف اللغات الحية وبيعت في أفخم المكتبات، كما بيعت على أرصفة القطارات، وردحات المطارات... وتحول معظم تلك الروايات إلى أسطرلة سينمائية ومن بينها رواية ليون أوريس الشهيرة (أكسودس - الخروج) التي شكلت مرجعية الذاكرة الغربية عن الشرق الأوسط لسنوات طويلة. وسعت الدوائر الصهيونية في الستينيات إلى إبراز الأدب الصهيوني بوصفه ظاهرة أدبية عالمية، وتمكنت من دفع شاموئيل عجنون للفوز بجائزة نوبل.

واليوم، وبعد مرور خمسين عاما على نكبة الشعب الفلسطيني، يحتفل الإسرائيليون في الوقت نفسه بمناسبة مرور خمسين عاما على قيام الكيان الصهيوني، وأطلقوا بهذه المناسبة برنامج احتفالات واسعة تقام داخل إسرائيل، وفي معظم بلدان العالم يقف العالم هذه الأيام أمام روايتين: الرواية الفلسطينية والرواية الإسرائيلية.

وعلى الرغم من توفر الإمكانيات والقدرات والوسائل الضخمة للرواية الإسرائيلية التي تتكئ على رواية الإبادة النازية لليهود، رواية المحرقة وأفران الغاز لكي تسوغ وتمروا احتلالها للأراضي الفلسطينية، وهي الرواية التي تتعرض الآن للاهتزاز من خلال محاكمة المفكر الفرنسي روجيه جارودي، على الرغم من توفر وسائل الإعلام، وخاصة في الولايات المتحدة الأمريكية للرواية الإسرائيلية فإن الرواية الفلسطينية التي يروها كفاح الشعب الفلسطيني المتواصل استطاعت أن تدحض مقولة الإسرائيليين أن فلسطين أرض بلا شعب، وأن ترسم فلسطين الأرض والشعب على خارطة الوضع الدولي، وأن تجد لها صدى في عمق الرأي العام العالمي.

واليوم، ونحن نتحدث عن ذكرى النكبة، نتساءل: لماذا لم يجد ذلك الحدث تعبيراً له في الرواية البردية العربية؟ ولماذا لم يكتب الروائيون الفلسطينيون وقائع ذلك الحدث الذي انعكس على مختلف أوجه الحياة الفلسطينية والعربية؟^{١١٩}

لا أتحدث هنا عن استثناءات قليلة، ولذلك يجب أن ندرس هذه الظاهرة ودلالاتها. ولست في موقع الباحث عن إجابات في هذا السياق، ولكن إثارة السؤال مسألة تستحق البحث والدراسة. لقد هزني من الأعماق صدور رواية عربية عن نكبة ٤٨، هي رواية (باب الشمس) للروائي إلياس خوري، وأنا أوجه له التحية والشكر من على هذا المنبر، أشكره على هذا الوفاء، وعلى منحه هذا الحب الرائع، هذا الحب الذي يؤكد أن القضية الفلسطينية على الرغم من كل ما لحق بها مازالت مقدمة.

وأعرف كم هي معذبة الكتابة عن أحداث ٤٨ المأساوية، فقد كتبت روايتي عن نكبة ٤٨ أو عن حرب ٤٨ منذ سنوات.. رواية (بحيرة وراء الريح) التي صدرت طبعها الأولى عن دار الآداب في بيروت، وطبعها الثانية عن دار الفاروق بنابلس عام ١٩٩٦، وطبعها الثالثة عن دار الأسوار في عكا عام ١٩٩٧.

نكبة ٤٨ منعطف في تاريخ المنطقة ومنعطف في تاريخنا الشخصي، فأنا من أسرة فلسطينية كانت تعيش في قرية سمخ على الشاطئ الجنوبي لبحيرة طبرية.. وقد فتحت عيني على أحداث الأهل الحزينة بعد أن شردهم احتلال الإسرائيليين لقريتنا عام ٤٨، وحفظت عن ظهر قلب روايتهم لأحداث النكبة.

حتى قبل أن أعلم الكتابة والقراءة، مدرسة الأهل كانت هي مدرستي الأولى، فحفظت منذ الطفولة المبكرة رواية الخروج القسري، وقصص الأبطال الذين باعوا أساور نساءهم ليبتاعوا البنادق، وسيرة البحيرة وأمواجها وأسماكها والطيور التي تخلق فوقها والنباتات التي تنمو على حوافها وحفظت عن ظهر قلب تضاريس القرية وبيوتها، وخط سكة الحديد الذي يحمل القطارات الذاهبة إلى دمشق أو العائدة إلى حيفا. حفظت عن ظهر قلب كل الأغاني والمواويل والحكايات الخرافية التي كان يزرع بها موروثنا الشعبي.

لكنني لم أكتب عن تلك الأحداث إلا في وقت متأخر، وأعترف أنني ترددت كثيراً قبل أن أكتب الرواية، فما حدث أكبر من أن تقوله عشرات الصفحات، ما حدث يحتاج لنص يغطي السماوات والأرض، وقد عانيت بعض الأصدقاء عندما كتبت روايتي الأولى عام ٧٦ (جبران تحت الصفر).. كيف أكتب رواية تدور أحداثها في اليمن والسعودية، ولا أكتب رواية تدور أحداثها في فلسطين. وكنت أجيبهم بأنني أؤمن بترابط الهم الوطني بالهم القومي وأن انتصار حركة التحرير العربية في قطر من الأقطار هو انتصار لحركة التحرير الفلسطينية. ولذلك عندما كتبت (جبران تحت الصفر) لم أبتعد أبداً عن فلسطين.

مهما يكن من أمر، فقد كانت تجربتي في كتابة رواية عن النكبة (بحيرة وراء الريح) تجربة شاقة وصعبة.. أمضيت عاماً كاملاً في جمع مادة تاريخية عن وقائع تلك الأيام، سجلت روايات شغوية من كبار السن الذين عاشوا تلك التجربة، وجمعت أقوال والدتي، وشقيقي الأكبر وبعض أبناء القرية الذين مازالوا يعيشون في ديار الغربة والشتات..

كما عدت إلى كتب التاريخ، لألتقط رواية، أو لأدقق في معلومة، ومن خلال مطالعاتي، وجدت أن المصادر الفلسطينية والعربية عن حرب ٤٨ شحيحة وقليلة وغير موثقة، إذ لم أعثر أبداً على رواية تاريخية متخصصة، وكل ما وجدته ذكريات ويوميات وتسجيل يفتقر إلى الدقة، ومن المؤسف أنني عثرت على رواية إسرائيلية كاملة لحرب فلسطين عام ٤٨، رواية إسرائيلية رسمية للأحداث التي وقعت على مختلف جبهات القتال عام ٤٨ كما ينقلها (فرع التاريخ في الأركان العامة الإسرائيلية)، وهي رواية مكتوبة من وجهة نظر العدو، ولذلك فهي مليئة بالتزوير والكذب والتشويه. وقد ترجمتها ونقلتها إلى العربية مؤسسة الدراسات الفلسطينية التي رأت أن تضعها بين أيدي الباحثين والدارسين العرب لكي (يضمعوها للبحث ويستخلصوا منها العبر). وبعد أن فرغت من جمع المادة الأولية لروايتي، بدأت الكتابة الشاقة، كان الخوض في أحداث تعود إلى خمسة عقود خلت أشبه بمغامرة غير مأمونة العواقب، خاصة أنني أكتب رواية فنية، لارواية وثائقية تسجيلية. ودون تخطيط أو تصميم، وجدت الكتابة تحفر مجراها من جديد بتلقائية، وجدت المادة التي جمعتها توظف نفسها داخل السطور دون تدخل قسري مني.

أمضيت عامين كاملين في كتابة الرواية، لم أكتب خلالها في الرواية بانتظام، إذ كانت تشغلني كالعادة المهام اليومية التي تتخنى بالتعب والإرهاق، والانصراف لمواجهة المستجدات اليومية التي تواجهها نحن الذين

نعمل فى مواقع ثقافية فى منظمة التحرير الفلسطينية، لقد كان التفرغ للكتابة - وما زال - أحد أبرز أجلي. وهو حلم بعيد المآل كما يبدو..

مهما يكن من أمر كنت أكتب وأتوقف، ثم أكتب وأتوقف، ثم أعيد صياغة ما كتبت من جديد وأواصل الكتابة.. وكان إعادة إنتاج أحداث تلك المرحلة، تعيد الألم والشجن والأسى بل إنى، وأنا أكتب بعض الفصول كانت تتنابى حالة اكتئاب، فما أقسى تلك المظلمة التاريخية التى وقعت على أبناء شعبنا. وما أبشع هذا التهجير والنفى والافتلاع الذى بدد هويتنا السياسية وأضاع ملامح شخصيتنا الوطنية لسنوات طويلة.

ضاعت فلسطين عام ٤٨ بسبب التخلف وتآمر المستعمرين، وسبب خيانة الحكام، ضاعت بأبصر الأسعار، وأصبح يتعين علينا أن نستردّها بضمّن باهظ. حاولت أثناء الكتابة أن أعطى العناية والاهتمام للجانب الإنسانى من شخصيات أبطال الرواية الذين ينتمون لمختلف الجنسيات العربية، والذين تطوعوا فى جيش الإنقاذ من أجل لإنقاذ فلسطين، وأحسب أننى كنت أحاول أن أنصف تضحيات أبناء الأمة العربية الذين استشهدوا وتعذبوا من أجل فلسطين. حرصت على المحافظة على مفردات ومناخ تلك اللحظة التاريخية، وحرصت على الإيجاز فى السرد، والتركيز على ما هو أساسى وجوهري من الفكرة، وحاولت أن أسقط شيئاً من الواقع من خلال الحديث عن مرحلة سابقة، لكيلا تتكرر المأساة.

صدرت الرواية عام ١٩٩٢ عن دار الآداب فى بيروت، وكتب عنها العديد من الدراسات والمراجعات، وحظيت باهتمام الأوساط الأدبية العربية، وقد كان ذلك مكافئاً الحقيقية. (وبحيرة وراء الريح) هى الجزء الأول من عمل كبير أعكف على إتمامه، وقد أوشكت على الانتهاء من جزئها الثانى الذى سأدفع به إلى المطبعة مطلع الصيف القادم.

(بحيرة وراء الريح) هى شهادتى كمواطن عربى فلسطينى عن نكبة عام ٤٨ التى شرعت بعض الأوساط الثقافية الفلسطينية والعربية فى إحياء ذكرها، للتذكير بالظلم التاريخى الذى وقع على الشعب الفلسطينى، ولإستخلاص الدروس والدلالات، ولشجذ الإرادة من جديد، واستنهاض الهمم.

ويبقى السؤال مطروحاً على الرغم من مساهمتى الصغيرة.. ألا يستحق هذا الحدث الذى هز أركان الوطن العربى وترك بصماته على حاضره ومستقبله، ألا يستحق أن يكون مادة للسرد العربى.. ألا يستحق أن يشكل ظاهرة روائية عربية؟!!

الكتابة.. على الأطلال

يوسف أبورية

ماذا ينتظر من ولد هو آخر العنقود فى أسرته؟

وماذا يمكن أن ينتظر من هذا المولود بفارق فى العمر بينه وبين أبيه الذى يبلغ الستين عاماً؟

وماذا - أخيراً - تتوقع من صبي يعيش فى مركز دائرة تتشكل من كهول وشيوخ وعجائز، لا عمل لهم غير القصص عن حياة بعيدة، لها اكتمالها، وختامها المحتوم؟

فيض من الحكايات القديمة لأناس عاشوا فى حياته عمرهم القصير، ثم سرعان ما ودعهم الواحد إثر الآخر، فما إن ينتهى من حمل نعل حتى ينتهى للمسير فى رحلة جنائزية، فصار للموت حضور باذخ، اعتاده، وجعل منه - فى قصصه التى سيكتبها - قريناً للحياة.

عالم لا ينتهى من حكايات الموتى، عن حياتهم التى تسبق شهقة الروح، فلم يعد يفرق بين ما رُدّده فى لياليهم المضاعة بنور مصباح، لا يؤكد الوجوه المطموسة بقدر ما يجعل من ظلالهم الممتدة أشباحاً لعالم سحري، غامض.

كيف يمسك بحياتهم المحدودة التى مرت على أيامه بومض شاحب؟ وكيف يوصل ما انقطع من حكاياتهم، حكايات الراحلين، يقبض على روغانها العنيد، ليتواصل معها آخرون سوف يرحلون ذات يوم.

العوالم الغامضة لهؤلاء الراحلين اتخذت لنفسها حياة خاصة، تتوازي مع الواقعي، بل ربما أصبحت هي الواقعي نفسه، فلم يعد يميز بين العالمين، فقد تداخلا، وتبادل كل منهما موقع الآخر، حتى شكلا كلاً، لا انفصام له فانطلق على نفسه، وقطع الصلة ببديب الحياة المثخيرة من حوله، دخل خلوته، يحاورهم، وينصت إليهم.

هنا الحقيقي والجوهري، أما ما يراه عبر نافذته التي تأتيه بالنوء وأصوات البشر، فهو هامش، مؤقت، العزلة صارت قدراً لا فكاً منه.

وأضاف هذا الولد في سنيه الأولى إلى أمواته - الذين ضمموه في أحضانهم حين كان الدم يجري في عروقهم - أمواتاً آخرين، سجلوا حياتهم على الورق، في فكرة، في قصة، في قصيدة، في واقعة تاريخية، وهنا كان عقله يخلط بين ما تزويه الصفحات المكتوبة، وما سجلته ذاكرته البكر من حديث الأسلاف، ولا يتجاوز حين يؤكد أن هذه الصفحات المكتوبة لم تفعل في نفسه أكثر من إشعال الذاكرة كلما خمدت.

النافذة، وحكايات الأولين، والصفات المكتوبة. دنيا من الأشباح تمر على عينيهِ، وتتقلب كائناتها الطيفية في عقل صغير، يتلمس طريقاً للخلاص.

فماذا يفعل في عزله؟

والعزلة أكدت العجز عن التواصل مع الأحياء..

يتصل مع الحي حين يحيله إلى وهم، يصوغه على طريقتهِ، ويمزاجه الخاص، وإن لم يكن كذلك، يقع الصدام، والفرار.

حياة من المثال. ودنيا كهفية كاملة، تنازعه نفسه في الخروج، فلا يستطيع.

فكان لابد من تبرير العزلة.

كانت الكتابة هنا، كما يستشهد بسارتر، «حاجة لتبرير الوجود، جعلت الأدب مطلقاً»، فنبش كلمة من هنا، وكلمة من هناك، مستعيناً بأصوات شغاهية من حكايات الأسلاف. ومتكففاً على صياغات لغوية من موروث الكتابة؛ كتابة الأجداد.

«لا.. ليس هذا صوتي..».

اتبه لهذه الحقيقة مبكراً..

« - فكيف أقتلع من حنجرتي الصامتة سيماء صوتي؟ ».

هذه مجاهدة أخرى، لا تمام لها إلا باكتشاف القانون العام لفعل الشغاهي، كما لفعل المكتوب. ومن العام يستنبط الخاص.

الغناء. الغناء.. في جلال الكلمة، وما الله سوى كلمة. إذن من العرش، لتحترق بناوها، حين نقبس منها قبساً. ودنا، ووقع التجلي، وانكشف المستور. فبا لها من رحلة.

منحتنى الأصوات الأولية، كما منحتنى اللغة بعضاً من سرها المكتون.

قالت: كن نفسك.

- كيف؟

- لك دنيا لم يعيشها سواك، فأمسك بها.

وأنت فى سعيك إلى المطلق لا تغادر النسبى، فأنت محدود بزمان ومكان.

وكانت قصتى الأولى، ثم الثانية، فالثالثة.

ثم شكلتهم جميعاً فى عقد واحد أسميته (الضحى العالى). مرة أخرى أحاول السعى، فكانت (عكس الريح).

وانطلقت العين الناقدة تتحدث عن قصص القرى، والريف. توطأت إلى حين، ثم طال الصمت، وكان لابد من كشف الحقيقة، بينى وبين نفسى أولاً.

- هل ما أكتب ينتمى إلى الريف حقاً؟

كيف وأنا ابن مدينة صغيرة، تتجاوز الريف إلى الحضر، وإن لم تبلغ منتهاه، أعنى أتى لست قروياً صرفاً، ولست حضرياً بالقدر الكافى. هذا عن النشأة، وهذا عن الشخصيات التى أطلت من عالمى الفنى. إذن هناك عجز ما، أى أتى لم أكن صادقاً بالقدر المطلوب، هل تسربت إلى أصوات الآخرين دون وعى منى؟ لا أظن، لأننى تخلصت من النصوص التى شم فيها أنفى رائحة الآخرين، ولم أخرج إلى الناس إلا بنصوص تنتمى إلى بقدر معقول.

إذن، القصة القصيرة قمقم تضيق به الشخصية التى تطلب رحابة الحياة.

فكانت (عطش الصبار) روليتى الأولى..

لا أنكر أنى أصبحت بعضاً من شخصياتى السابقة، لأبرز ملامحها تحت مصابيح الشوارع المنيرة، فساروا معى بين دروب هذه المدينة الصغيرة، داسوا على أسفلت طرقاتها، وتطلعوا إلى عمارتها العالية، وعبروا معى مزلقان السكة الحديد، وسافروا معى فى السيارة، كما فى القطار، إلى مدن أخرى، منها عاصمة الإقليم، وعاصمة البلاد ذاتها. وعادوا يرفقتنى ليصعدوا سلالم حجرية لمنازل حجرية، وشاهدوا التليفزيون فى غرفهم، وفى الصباح لحقت بهم فى جلسات المحاكم، وقضيت بعض مصالحيهم فى البنوك، ثم أخيراً رحل معى بعضهم إلى القرية التى تنأى قليلاً عن هذه المدينة الصغيرة، والتى كانت - من قبل - هى أرض الإلهام، ومانحة الوهم.

هنا صار النقد جديراً بأن ينسب إلى كتابة المدن الصغيرة، وهى قليلة، بل نادرة فى أدبنا، ففى تاريخه الحديث لم يتجاوز غير محورين أساسيين، كتابة المدينة - العاصمة، سواء من شوارعها الخلفية، أو الأمامية، وكتابة الريف بمعناه التقليدى.

وتأكد للبعض أن لهذه المدن الصغيرة مذاقاً خاصاً، لأنها تتسم بصراعات لا تتوفر في الحالتين المكتومتين سلفاً.

فعلى أرض هذه المدن الصغيرة، يتصارع العنصران معاً، ما هو مدني، وما هو قروي، وهي تحتوي الاثنين ولا تخلص لأحدهما، وهنا براعة الالتقاط، فهذه المدن التي كانت تضم حانة الخواجة، وبورصة الأجنبي، هي نفسها التي تورد الأنفار للمعمل في دايـر الناحية، هي التي يشقها شارع تجارى واحد، لا تخرم فيه من شيء، هي التي تسحق فيها المعائر على الطرز الحديثة، كما تحتضن البيوت الطينية منزوعة الأحقاد.

هي التي تقوم على مصنع صغير، ربما يعمل في حلج القطن أو ما شابه، ويذهب عمالها إليه في سراويل وسترات وهم يحتمرون طواقي الفلاحين الصوفية.

وتضم الورش الصغيرة، يتزيا صاحبها وعاملها بالزى نفسه وتراه يرتدى السترة فوق الصديري.

هل أفلحت (عطش الصبار) في الإمساك بخصوصية هذه الحياة؟

ليس هذا حكى.

كل ما يخصني في الأمر أنني لم أرتو بعد، وخرجت منها رغم ازدحامها بالناس والمواقف المتصارعة بين عائلة لها فروع كثيرة، كما أن لها أسماء متشابهة، ومعادة، وهذا أيضاً من الموروث العائلي الرفي، الجمالة بحمل الأسماء الشبيهة.

وكنت أظن في حينها أنها قضت على تماماً، فماذا يمكنني أن أقول بعد كل ما قلت؟

وعدت مرة أخرى إلى القصة القصيرة..

فأخرجت (وش الفجر) و(ترنيمـة للدار) و(طلل النار). وعادني الحنين إلى غرفتي المغلقة، واستحضرت أرواح الراحلين، واستخرجت من بطون الكتب وجوهاً كثيرة، وكانت نافذتي تنداح على الجانبين فيتضاعف نورها، وتجعل ملامح الأحياء أكثر وضوحاً.

هذا المكان يلح على كثيراً.. لماذا؟

إنني أرحل في مراوحة أكثر جرأة ما بين العاصمة ومدنيتي الصغيرة، ويتسع الزمان، فأمتطي دراجته وأقطع رحلة تمتد من العام الثامن والتسعين من القرن الماضي حتى العام الواحد والثمانين من هذا القرن، وأنفض عن نفسي الزحام، وأستخلص من الوجوه الكثيرة وجهين أساسيين، هما وجه الأب، ووجه الأم، لأقول للمكان وداعاً، إلى غير رجعة.

يبدو أن البكاء على الأطلال حرقى الأزلية..

كيف الخلاص من الموتى؟ ومن المكان الذي يهرب منى؟

سأستسلم للأمر، ولن أشغل ذهني بقضايا فكرية جامدة. هذه هي الدنيا التي أعرفها جيداً، وهؤلاء البشر هم الأقرب إلى جلدي من أى بشر أقيم بينهم. سأظل أنصت إليهم حتى يفرغوا ما في جيباتهم، أو حتى أعجز عن تحقيق رغائبهم.

أنا أدانهم فى التعريف بهم، فى تثبيتهم فى لوحة الوجود، هم قدرى، وكأنهم وجدوا فى حيانهم الأولى بغرض الإملاء علىّ، أنا بالفعل مشلول الإرادة تجاههم، لا أملك غير تسجيل أقوالهم.

وكانت (الجزيرة البيضاء) روايتى التى تنتظر الصدور.

مقاطع مرهقة من الزمان والمكان، عبر حياتين متداخلتين ومفارتين أيضاً. حيأتان وموتان، لا يفرق بينهما غير شهور خمسة. عشق كامن، خفى، ليس من حق البشر الاطلاع عليه، لأنه يختصهما وحدهما، وإذا استعملت عين الأديب الفاحصة فى الكشف عنه، يزجرناك بقوة، فأنت هاتك للسّر، ويخشى منك، فلا جدوى من ممارسة خيلك الذى يزعم بعضهم أن ترى ولا ترى، شاهد لنفسك، وعلى الكتابة مهمة الكشف، فلا ينسب إليك، إنما ينسب إلى هذه الملعونة، تاريخياً، فتاريخها هو تاريخ الإزاحة والفضح.

فهل أفلحت (الجزيرة البيضاء) فى إمطة السّر؟

لا أدرى، هل أفلحت فى أن أقول للمكان: وداعاً.

أشك.

إنها هدنة إلى حين.

وأنا أسجل هذه الكلمات، فاجأتنى المعركة، واحتدمت، الهدنة لم تطل كثيراً، فقد عاودنى المكان فى قصص سأميها، ربما (كتاب المجانين). فرحى به أنه احفاء بالبشر أكثر منه احفاء بالمكان.

ثم ها أنا أعود إليه مرة أخرى فى نص جديد لم يكتمل. وهل المكان إلا جماعة من البشر، يضافى عليهم بقدر ما يضافون هم عليه. لا أظن أن هناك انقطاعاً ما بين المكان وكائناته التى تعيد تشكيله من وقت إلى آخر، فالمكان ليس الجغرافية، المكان هو موروث الحكى، شفاة، وكتابة.



مناقشات



قضايا الرواية العربية

مناقشات المائدة المستديرة *

إعداد : مجدى حسنين

- الرواية والتاريخ .
- رواية المرأة .
- الرواية العربية مترجمة .

(*) نص مناقشات الموائد المستديرة التي طرحت خلال مؤتمر «خصوصية الرواية العربية» ، وقد أعدها للنشر القاص الكاتب الصحفى الراحل

مجدى حسنين الذى فقدته مجلة «فضول» وبقائه الثقافة المصرية والعربية .

الرواية والتاريخ

منسق الحوار : رضوى عاشور

فى بداية اللقاء طرحت رضوى عاشور، منسقة الحوار، ورقة العمل المعدة حول موضوع الرواية والتاريخ: تناول الفكر النقدى العلاقة بين التاريخ والرواية من أكثر من زاوية فاخترتها حيناً وأحاط بشئ من تركيبها حيناً آخر. ذهب بعض النقاد إلى القول إن الرواية انعكاس لواقع تاريخى تتقاطع فى حياة شخصياتها العناصر الرئيسية لحقبة معينة، وذهب بعض آخر إلى أن العلاقة بين التاريخ والرواية علاقة ملتبسة ومراوغة تقضخ نفسها فى بنية النص وعناصره الشكلية. ورأى بعضهم فى الرواية تاريخاً موازياً أو استحضاراً لتاريخ مظموس. ومن النقاد من اعتقد بأن الحديث عن الرواية لا يقتضى الخوض فى حديث التاريخ، حيث لا رابط بينهما. ليس الهدف المأمول من حوارنا تناول العلاقة برمتها وإن كان الوعى بالجوانب الإشكالية لهذه العلاقة يسهم فى تناول السؤال الذى ارتأينا طرحه على المتحاورين وهو:

هل هاجس التاريخ أكثر إلحاحاً فى الرواية العربية أم أنه هاجس يسكن الجنس الأدبى نفسه، بمعنى آخر: هل يطرح الروائى العربى سؤال التاريخ لخصوصية تجربته ضمن جماعة تسعى إلى النهوض وتواجه بالانكسار، أم أن الوعى بتاريخه الواقع شرط لكل كتابة روائية؟

إبراهيم الكونى	جمال الغيطانى	مجيد طويبا	محمود حنفى
أمينة رشيد	سامية محرز	محسن جاسم المرسوى	مريد البرغوثى
إلياس غورى	بنسالم حميش	محمد برادة	هدى بركات
أهداف مسويف	عرومية النالوى	محمد جبريل	واسينى الأعرج
جمال شعيد	لوزية رشيد	محمد شاهين	يمنى العيد

المشاركون

الفرار إلى التاريخ

إبراهيم الكونى،

أعترف أبى فوجئت بسؤال التاريخ، عندما علمت بسؤال المائدة المستديرة. ومن ناحيتى، لم أعتقد يوماً أننى كاتب رواية تاريخية، ولكن عندما تأملت الأمر طويلاً، اكتشفت أننى كتبت روايات من الممكن أن يطلق عليها روايات تاريخية، بلا رعى، أو دون رعى، لذا اضطررت سؤال الدكتورة رضى عاشور إلى أن تأمل هذه العلاقة بين التاريخ والرواية. فكتبت نصاً صغيراً، نصاً رهيباً، اسمحو لى بقراءته:

يلهث المبدع فى اكتشاف ذلك الواقع المستتر الرمزي، الذى يخفيه الواقع الظاهري، الواقع اليومي. وعندما يعجز لا يجد حيلة غير الفرار إلى التاريخ. وخيار التاريخ ليس غاية تحقيقه فى زمان ومكان، تشتطهما طبيعة العمل الإبداعي، ولكن اللجوء إلى حرم التاريخ يكمن فى سحر التاريخ، وسحر التاريخ مستعار من ينابيع الوطن الأسطوري، والوصول إلى ينابيع الوطن الأسطوري هو غاية كل مبدع. التاريخ بهذا المقياس ليس هو الغاية، ولكنه حجة لإجياز أمر آخر، حيلة تقنية لتنفيذ نية الصانع فى إعطاء صناعته المصادقية الضرورية، لترويح كل بضاعة أو صناعة، لخلق وعاء ثرى بالنعمة وحبيبات الغسيفساء لاستيعاب تجربة روحية، لأن همّ الروائي، ليس موجهاً إلى صيرورة النشاط الإنساني، فى مستواه الدنيوي الظاهري، ولكنه ينكفي إلى الباطن، ليصير عدواً لباديات يضمها التاريخ على رأسه تاجاً ويستعير لقب مؤرخ النشاط الروحي للإنسان، وأضاع بذلك حجر الأساس، لطلاق سبق مراسم القران. فى هذا البرزخ يكشف المبدع أو الروائي عن نواياه الحقيقية. هنا يمزق وشاح التاريخ، ليقول التاريخ كلمته.

فى هذا المنعطف يتحرر الروائي من مسح الرواية، ليرتدى ثياب الكاهن الذى يعجن التاريخ. ليصنع منه أسطورة، وليبدع من ثنياه خلاصة تسميها الأجيال بلغتها الأحداث «أمثلة». فالتمويذة تطهر نفوسنا، وترفعنا لتغرب عن الباطن، لتتغرب عن الجسد، ونستوطن السماوى إلى جوار الرب. فكيف استطاع هذا الداهية، هذا الكاهن، الذى نسميه فى لغتنا اليومية روائياً، أن يكتشف حقيقة التاريخ، ليسخر منه، كما اعتاد أن يسخر من كل أكلوبة؟

الواقع أن التاريخ لا يخفى حقيقته كثيراً. التاريخ يخون نفسه دائماً عندما يشعل فى صدورنا هوى اسمه الفضول، فنظن أن ما يحدث، أو ما سيحدث، أمر ليس له فى المستقبل مثيل، كما أنه لم يكن له فى الماضى مثيل، لكن القدر يكذبه، فالشمس تشرق، وتغرب، وتسرع إلى موضعها حيث تشرق، والريح تذهب إلى الجنوب، وتدور إلى الشمال، تذهب دائرة دورانا، وكل الأنهار تجرى إلى البحر، والبحر ليس ملائناً، والأرض قائمة إلى الأبد. كل الكلام يقصر، ولا يستطيع الإنسان أن يخبر بالكل، العين لاتشبع من النظر، والأذن لم تمتلئ من السمع، ما كان وما يكون، الذى صنع، والذى يصنع، أليس تحت الشمس جديد؟ وإذا وجد شيء قال عنه: «انظر، والدور الذى كانت قبلنا، بين الأولين والآخرين، الذين لا يكون لهم ذكرنا، والذين يأتون بعناده. ساعتها نكتشف المكيدة، ساعتها فقط ندرك أن الخدعة كانت شيطانية، لأنها أصابتنا بمس قبيح، بداء لاحية فى الشفاء منه، اليبال، ولكن الألوان يكون قد فات، والركب فى سباق مجنون، ليس فى التيه الدنيوى، إلا من متّ عليه الأحداث ييأس يعيده إلى رحاب النبوة الواجبة، يكتشف سر اللعبة، ويتخلى عن الوليمة، لايقن ينتهى، ولكنه يعرف، يعود إلى الواحة التى تجاور الحقيقة، يعود إلى المملكة التى تصنع التاريخ الحقيقى، التاريخ الخفى، التاريخ الروحي للكائن الإنسانى. يستبدل بأسبياد العالم الذين يدعون

لأنفسهم حق خلق التاريخ، سير الذين لا مكان لهم فى التاريخ، ليصنع بهم التاريخ الحقيقى، تاريخ السلالة الإنسانية فى مستواها الخالد، لا الدنيوى الكاذب، يرفض تاريخ البدايات من أساسه، ويشعر فى تشييد نصب وجده، هو قربان لمملكة الخاطيات، يقلب الكاهن الطلسم فى أبجدية التاريخ، ليستخلص ناموساً، ينزع التاريخ، ويخلع اللقب على صيرورة أخرى، لاشأن لها بالوقائع المميّنة، التى نسميها تاريخاً، لأنها تسكن أرضاً خارج التاريخ، وتخضع لتاريخ لا يعترف بسلطان الأزمان، لأنها من لدنها خلق الزمان.

الرواية، إذن، حتى ولئن تستمرت بالتاريخ، وادعت لنفسها الانتماء إلى هذا المارد المكابر، يمكن أن تنتكر لحقيقتها، أو تنتكر لطبيعتها القائلة بأن الرواية لا شأن لها بالتاريخ، ولم يكن لها به شأن، لأنها حسب القديس بولس، غير ناظرة للأشياء التى ترى وهى تهتم بالأشياء التى لا ترى، لأن الأشياء التى ترى خطية، أما الأشياء التى لا ترى فهى أبدية.

الرواية تتخذ من التاريخ ذريعة، بهدف الوصول إلى أمثلة درامية، تقول بأن ما يحدث ليس هو مايجب أن يحدث، ما يحدث وهم، لأنه لا يخبر أبداً بما يجب أن يخبر، ولا يكشف ما يجب أن يكشف. لهذه العلة نستطيع أن نقول إنه لا بقاء تحت كوكب القمر إلا للميراث الذى تغذى بأنفس الروح، وأن ترى من نبع الحاضيات، وتغسل بمياه الزهد والعزلة واليأس، وحقق غلبة على أزمان لا تغلب، ونال خلوداً كان دافعاً حكراً على لاث الروح.
رضوى عاشور:

شكراً للكاتب إبراهيم الكونى، ولعله بدأ حديثه بداية أخرى، ونظر إلى الموضوع بمنظور واسع، فرأى أن الرواية هى تأريخ للمسيرة الروحية للسلالة الإنسانية، الرواية أمثلة روحية فى الأساس. ويحدثنا الآن الكاتب محمد جبريل.

التوحد مع التاريخ

محمد جبريل:

أبلغت بالعنوان فقط عن الرواية والتاريخ، ولم أبلغ بأى شئ آخر عن المحاور أو الأسئلة التى ذكرتها الدكتوروة رضوى عاشور فى بداية حديثها. وسأقرأ ما كتبتة من ملاحظات قليلة، عن تجربة الرواية عندى، وصلتها بالتاريخ، ربما تفيد فى إثارة بعض الحوارات حولها، أقول:

مقولة أرسطو قديمة، لكنها فى تقديرى صحيحة حتى الآن، وهى أن المؤرخ لا يستطيع أن يخرج عن روايته الأحداث الفعلية من تفاصيل الماضى، أما الأدب فله أن يروى كل ما يمكن أن يحمل حدوثه. ولذلك، فمجاله أرحب فى التعامل مع العموميات. ولأن الأدب غير مقيد بالتتابع الخطى للكتابة التاريخية، فإن حيكته قد تتبع وحدات مختلفة. ليس معنى ذلك أن الأحداث والشخصيات التاريخية، لا يمكن أن تظهر فى التراجم، فلا مانع من تصنيف بعض الأحداث التى وقعت فعلاً، ضمن الأحداث المحتملة أو ممكنة الحدوث.

ثمة فارق بين الكتابة التاريخية، أو السيرة التاريخية، الرواية التاريخية. النوع الأول من الكتابة ينتمى إلى علم التاريخ، أما النوع الثانى ينتمى إلى فن الرواية، وأنا لا أحب تعبير الإسقاط التاريخى، ذلك نوع من المعادلات الذى قد يحدث من عفوية العمل الإبداعى، الفن إضمار، قد أجد فى الفترة التاريخية مشابهة للواقع

المعاصر، لكنني أقدم على الكتابة الإبداعية بروح المبدع، أفضل أن يكتب العمل الإبداعي نفسه، لا أفرض عليه مقولات ربما تتأى عنها طبيعته، أفيد كما قلت من الأبعاد التاريخية، ولكن يظل العمل الإبداعي له خصوصيته وعلمه المستقل. والحق أننا مهما نسرف في تبين موضوع الحقيقة التاريخية في ثنايا العمل الإبداعي، فإنه يصعب أن تخضع لاختبار الصدق، فليس هو بصادق أو زائف، بل إنه من العبث طرح هذا الأمر، فاسمه يدل على مكانه، فهو ابن الخيال. بالنسبة إلى فإن توظيفي للتاريخ، إنما هو تعبير عن الحنين إلى فترة معينة من التاريخ، فترة أقرأها جيداً، وأتعرف بصورة حميمية مفردات لغاتها وعاداتها وتقاليدها ومظاهر الحياة فيها، فلا أبداً الكتابة إلا وأنا في حالة التوحد مع ذلك كله. أترك للعمل الإبداعي عفويته وتلقائيته، لا تشغلني الملاحظات التاريخية، فلست مؤرخاً، إذا كانت الكتابة تشترط أن تكون الواقعة مقدسة، والرأى حراً، فإن الكتابة الروائية التي توظف التاريخ لا شأن لها بذلك الشرط، أنا أفيد من التاريخ، بقدر ما يتطلب عملي الإبداعي.

والثابت تاريخياً، على سبيل المثال، أن مصر في عهد كافور الإخشيدي لم تكن بمثل تلك الأوضاع الاجتماعية ولا الاقتصادية السيئة، حتى إن الأغنياء لم يجدوا الفقراء الذين كانوا يدفعون إليهم الزكاة، ولأن روايتي (من أوراق أبي الطيب المتنبي)، صدرت في هيئة تحقيق لنص مكتوب، عثر عليه بعد أن قتل المتنبي في دير العاقول، فقد تركت للعمل الإبداعي واقعه، وانسيابيته، والتعبير عما تريد أن تقوله الرواية. ثم لجأت بعد ذلك إلى الهوامش، أفرق بين الواقعة التاريخية، والواقع الروائي.

وفي روايتي (قلعة الجبل) ثمة علاقة بين السلطان خليل ابن الحاج أحمد وهو شخصية مخترعة، وعائشة بنت عبدالرحمن القفاص وهي شخصية مخترعة كذلك، ليست علاقة تاريخية بصورة مؤكدة، وليست مقصورة على سلطان بذاته، ولا امرأة بعينها، ولكنها تصح في كل الفترات بين الحاكم الذي يريد أن يسلب شعبه أهم مايعتز به من قيم، والشعب الذي يصبر على رفض هذا السلب. التاريخ تعينه الفترة المحددة، والشخصيات المحددة، أما الفن فهو كما يقال يهب الروائي القدرة على أن يسجد ويتثنى ويستعد ما يشاء عن الأحداث وشخصيات الماضي. أنا لا أكتب الرواية التاريخية بهدف استعادة أمجاد الماضي، أمجاد الإسلام، أو أمجاد العرب، أو أمجاد المصريين القدماء، تلك وظيفة دارسي التاريخ وكتاب السير. أنا أكتب الرواية التاريخية لأن عملي الإبداعي يجد في الفترة التاريخية ما يساعده على التعبير.

ثمة قول إن المعيار المنطقي الذي يميز السرد التاريخي عن الرواية التاريخية، هو أن التاريخ يثير سلوكاً اختيارياً عند الاستقبال. فمعجال التاريخ يستلزم عقداً بين الكاتب والقارئ، يمنح الطرفان بمقتضاه حقاً متساوياً في التحقيق، وليست الروايات التاريخية توارخ، لا لغياب الحقيقة فيها، بل لأن العقد القائم بين الكاتب والقارئ، ينكر على الأخير حق المساهمة في هذا المشروع المشترك. إنني أكتب بلغة الفترة التاريخية التي أتأولها، لكنني أفيد من المفردات اللغوية للفترة، فتصبح بعد سياق السرد، أي لو أنني حاولت مثلاً أن أكتب بلغة المتنبي النثرية، ومفرداتها صعبة للغاية، ربما كنت أحتاج إلى قاموس يشرح المفردات اللغوية للقارئ، فضلاً عن حاجتي إلى ذلك أنا نفسي.

يبقى أن حقيقة الفن لا ترتبط بالواقع التاريخي، فالفن يخلق واقعه الخاص، وكما يقول ديفيد فيشر، فإن الرقى الدائم للجمال في إطار هذا الواقع، يستمد من حقيقة كمال الجمال نفسه. أما التاريخ فغير ذلك، فهو بحث تجريبي عن الحقائق الخارجية، ينتقى أفضلها وأكملها وأعمقها وأكثرها توافقاً مع الواقع الخارجي المطلق الخاص بأحداث الماضي.

رضوى عاشور،

شكراً للكتاب محمد جبريل، فقد عقد مقارنة بين الرواية والتاريخ، وتحدث عن الرواية التاريخية أو العودة إلى التاريخ لكتابة نص روائي، وأعتقد أن السؤال المطروح هنا ليس فقط، أو ليس بالأساس الرواية التاريخية، لكن العلاقة بين النص الروائي والواقع التاريخي، وموضوعنا ليس الرواية التاريخية، وإن كان دخول الرواية التاريخية في المناقشة ليس مستبعداً، وأعود لأؤكد على أن الموضوع هو علاقة النص الروائي بالواقع التاريخي، أشكال هذه العلاقة، وصورها، وتنوعاتها، وحدودها، وهل الرواية تاريخ مواز، أم هي مجرد انعكاس، أو مرآة للواقع التاريخي؟

والآن جاء دور الناقدة الدكتور أمينة رشيد في الحديث، وهي أستاذة الأدب الفرنسي بآداب القاهرة.

خمس نماذج

أمينة رشيد،

في أسلوب تلغرافي، من خلال قراءتي للرواية الغربية رصدت خمسة أنواع من العلاقة بين الأدب والتاريخ، وأذكر بعض الأمثلة على هذه الأنماط الخمسة، وأعتذر في البداية لكونها ليست تصنيفاً كاملاً، ثم أختتم حديثي بملاحظتين عن هذه العلاقة بين الأدب والتاريخ في الرواية العربية الحديثة.

النموذج الأول - وهو ليس أهم النماذج - نموذج الرواية التاريخية، ولم أجد لها أمثلة غير روايات جورجى زيدان، ورواية «كفاح طيبة» لنجيب محفوظ.

والنموذج الثاني هو الأكثر شيوعاً في أوائل الروايات العربية، وهي الروايات ذات الإحالات الكثيرة إلى التاريخ، بأحداثه وتواريخه وشخصياته، مثل «ثلاثية نجيب محفوظ»، و«أرض» عبد الرحمن الشقراوى، وروايات يوسف إدريس، و«الباب المفتوح» للطيفة الزيات، وهي الرواية التي سندخلها في تصنيف آخر بعد ذلك. كما يضم هذا النموذج روايات عبد الرحمن منيف، جميل عطية إبراهيم، الطاهر وطار، شريف حتاتة، فتحي غانم، بهاء طاهر، وهذا في رأيي تراث أساسى للرواية العربية الحديثة، وأضيف أيضاً حنا مينه، وسحر خليفة، وبالطبع غيرهم كثيرون.

والنموذج الثالث هو نموذج التعبير عن تيمات حاضرة عبر المجالية التاريخية، وهنا وجدت رواية (الزنى بركات) لجمال الغيطاني، و«ثلاثية» رضوى عاشور، وروايات محمد جبريل.

والنموذج الرابع هو القصة الموازية بين وثائق أو وقائع تاريخية، والتخييل الروائي، وتجده هنا طبعاً معظم أعمال صنع الله إبراهيم، كما تجده في رواية (وليمة لأعشاب البحر) عند حيدر حيدر، ولا أحد ينم في الأسكندرية) لإبراهيم عبد المجيد، و«الحب في المنفى» لبهاء طاهر، و«في باب الشمس» لإلياس خورى، وأضيف إلى هذا النوع الأمثلة التاريخية، عبر التخييل الروائي مثل (مقام عطية) لسلى بكر، و«أوراق شاب عاش منذ ألف عام» لجمال الغيطاني.

والنموذج الخامس هو النموذج الأكثر شيوعاً في الروايات المعاصرة، منذ فترة الستينيات، وهو نموذج التاريخ الذى لا يعلن عن نفسه، فهو موجود بين السطور، أو موجود عبر تلميحات مثل (زهر الليمون) لعلاء الدين، و«مالك الحزين» لإبراهيم أصلان، وبعض نصوص إدوار الخراط، و«أهل الهوى» لهدى بركات، وروايات عروسية النالوتى، وبعض أعمال محمد براءة، وغيرهم.

وأصل إلى الملاحظتين اللتين استخرجتهما من هذا التصنيف السريع والمقصّر والمخل بالتأكيد، فإذا تجاوزنا هذه التقنيات المختلفة، نجد أن التاريخ يمثل هماً دائماً ومستمراً للرواية العربية، يكاد يكون سمتها الأساسية. فالتاريخ حاضر بهزائمه وجروحه في جميع هذه الأنواع والمراحل.

والملاحظة الثانية أنه ربما أستطيع أن أضيف وأقول إن الرواية تقول مالا يقوله التاريخ الرسمي الخاضع للإيديولوجيات وللخطاب السائد، إيقاع المرحلة، واستعارتها، حقيقته المعيشة وراء الانتصارات الوهمية والمعلنة، أزمة المعنى في الصياغات الروائية، واهتزاز المعنى واختفاق الهوية وتعتميم المستقبل.

رضوى عاشور.

شكراً للدكتورة أمينة رشيد على هذا الكلام الموجز والمعبر عن جهد كبير، ومن الواضح أنها فكرت كثيراً وعملت طويلاً، للوصول إلى هذه النماذج، وأثرت التركيز بلا فضفضة. ونعطي الكلمة للكاتب والناقد اللبناني إلياس خوري.

الكتابة بين تاريخين

إلياس خوري.

عندى نقطتان من ثلاث ملاحظات أود الكلام فيها، في حدود الوقت المتاح لي. الملاحظة الأولى هي افتراض لو كاش الشهير حول الرواية التاريخية، وتحليله ظاهرة نشوئها، إذ نشأت الرواية التاريخية باعتبارها محاولة لتنظيم الحاضر، وإقامة العلاقة مع الماضي، بهدف أن يكون الماضي في خدمة الحاضر، هذا هو الافتراض الرئيسي الذي انطلق منه لو كاش، لمعالجة مسألة علاقة الرواية بالتاريخ، ونكتشف أن الثقافة العربية بشكل عام في عصر النهضة، وبدايات عصر الحداثة، عاشت بين ماضيين، عاشت بين الماضي العربي القديم، ومن هنا جاءت فكرة البحث والانبعث والإحياء واستعادة الماضي.. إلى آخر هذه الألفاظ، فكرة التمثيل بالثقافة الغربية، وهو ماضى الآخر، أى عاشت الثقافة العربية بين ماضى الثقافة العربية، ماضى الغرب. وبالتالي أضاعت الحاضر.

ومن أجل ذلك أنا أفسر غياب الرواية التاريخية في الثقافة العربية، باستثناء ما ذكر حول تجربة جورج زيدان، أفسر هذا الغياب بأنه انعكاس لغياب الحاضر، لغياب لغة الحاضر، ولغياب اكتشافات تناقضات الحاضر، عبر الوقوع فيما يمكن تسميته بالأسطورة التاريخية القومية.

والآن كى نصل إلى الرواية أعتقد أن التجربة الأساسية، وطبعاً ليس هناك رواية عربية واحدة، ولانوجد خصوصية واحدة للرواية العربية. ولذلك، توجد مشكلة في النقاش الذى يدور الآن حول المائدة المستديرة، وبالطبع لا يستطيع المرء أن يعهم، الذى أنجزته الدكتورة أمينة رشيد هو التصنيف، وكانت هذه المائدة المستديرة بحاجة إلى ورقة تصنيف، نتطلى منها، وإلا سنغرق في محيط التعميمات، أو سنغرق في تجارنا الشخصية، وليس هذا مكان لا للتعميمات، ولا لتجارنا الشخصية، وغالباً يوجد تقصير ما.

المهم هو أن المشكلة الأساسية التى واجهناها في كتابة الرواية العربية ليست مشكلة التاريخ، ولكن هى مشكلة علاقة الحاضر بالذاكرة، أى علاقة تفكك الحاضر وتفتيته، بغياب ذاكرتنا، وبعمليات المحو الدائمة لهذه الذاكرة. وأعطى هنا أمثلة على ذلك، فقد بدأت كتابة الرواية فعلياً وعملياً - من واقع تجربتي بوصفى لبنانياً -

مثل كل أبناء جيلي، خلال الحرب الأهلية، لنكتشف مثلاً أننا لسنا فقط لم نكتب ماضينا أو حاضرننا القريب، ولكننا لا نعرفه، إذ مرق لبنان في الحرب الأهلية الأخيرة، وهي ثالث حرب أهلية، والحرمان الأهليتان السابقتان كانت أولاهما في القرن التاسع عشر، والثانية في أواسط القرن العشرين، عام ١٩٥٨، ولم تجد لهما أثر في الكتابة اللبنانية، ثم اكتشفت أن هذه الظاهرة ليست لبنانية فقط. ولما سافرت إلى اليمن، اكتشفت أنه لا يوجد كلام عن حرب اليمن، حتى لو كان مصريا، فهناك آلاف الجنود المصريين، الذين قتلوا في حرب اليمن، لا توجد فعلا شهادات أو نصوص أدبية، كافية، تعلمنا ماذا جرى في اليمن، ثم طبعاً تأتي الكارثة الكبرى، وهي كارثة الذاكرة الفلسطينية، وهي ذاكرة محو، حتى لو ناقشنا الأدب الفلسطيني، نكتشف أن الأدب الفلسطيني ذهب إلى الرمز، إلى الأسطورة وإلى العموميات، دون وعي منه، أو ربما لعدم قدرته على الوصول إلى الذاكرة. وأعتقد أن عدم القدرة على الوصول إلى الذاكرة، كان سببها أن هذه الذاكرة لا يمكن وضعها في الترسيم القومية الأسطورية السائدة. أي كان يجب القبول بالتعدد والتفكك واللغات المختلفة والتجارب المختلفة، كي نصل في النهاية إلى ذاكرة موحدة. لكن الثقافة العربية القومية، ونحن نبدو قوميين كثيراً وبشكل مزعج، ما كانت قادرة لتستوعب تعدد الواقع كي تكتبه.

أنتقل إلى النقطة الأخيرة، وهي أن الرواية كما أفهمها في النهاية، هي محاولة لكتابة الحاضر الموازي لحاضر السلطة، واختلف عنه، عبر خلق مناحات تسمح بالتعدد اللغوي، وبأن نخبر هذه المجتمعات المتشظية التي ننتمي إليها. وكل مجتمعات الدنيا متشظية، تسمح بأن نصوص لغة جديدة، وهنا أعتقد أن المسألة الكبرى في علاقة الرواية بالتاريخ، هي في مسألة علاقتنا باللغة العربية، وهذا أمر بالغ الأهمية، في بيان علاقتنا بالتاريخ، ولكن للأسف الشديد نجد أن الحداثة التي انفجرت في أواخر الأربعينيات، مع انفجار القصيدة العمودية، بقيت عاجزة عن المس بالنمو، وهذا الأمر ترك للروائيين، ولذلك أتذكر جيداً أن الرواية اليوم تلعب دوراً أساسياً في تجديد الثقافة العربية، لأن التجزؤ على اللغة، وإدخال نحو المحكي في المكتوب، والتجزؤ للمرة الأولى على الاعتراف بأن هناك ضمن هذه اللغة العربية الواحدة تعدداً لغوياً، ناتجاً من تعدد المناطق العربية، وتعدد اللهجات العربية، وبالإضافة إلى ذلك ناتج عن تعدد داخل كل لهجة. وانطلاقاً من هنا أتذكر أن الرواية تصبح هي كتابة التاريخ الذي لا يكتب، تاريخ الفئات التي هي على هامش المجتمع، والتي لا تندرج في مخاض معمول سلفاً، وبالتالي هي تاريخ الإنسان العادي.

رضوى عاشور:

من المفيد بعد هذه المداخلات الأربع أن تضع المداخلات الجديدة في اعتبارها ما قبل، بحيث إنها تخاوره إلى حد ما. وأعطى الكلمة لا للكاتب الجزائري واسيني الأعرج.

احتشالية المادة التاريخية

واسيني الأعرج:

سأحاول ألا أكرر ما قاله الزملاء، ولكنني أفترض عندما يطرح إشكال التاريخ والرواية، فهي تطرح - كما يبدو لي - من الباب التالي، إذ لا تتعلق هذه الإشكالية بالحديث عن الرواية التاريخية، لأن هذا الحديث كلاسيكي ومعروف، ولكن الحديث المفترض أن يكون، الذي يبنى عليه النقاش، هو كيف تبنى الرواية العربية علاقتها بالتاريخ، أي البحث في آليات هذه العلاقة، وكيف تنشأ بين عالمين مختلفين جوهرياً، بين عالم

ثابت، وهو التاريخ من حيث هو مادة معطاة منتهية ثابتة إلى غير ذلك، والرواية بوصفها كياناً متحركاً بشكل دائم، أى الأرضى المختلفة، أرض رجراجة وغير ثابتة، وهى أرض الإبداع، أرض ثابتة هى أرض التاريخ، وتتردد العلاقة فى هذا الإطار، وضمن هذه الحالة المتناقضة.

وفى الوقت نفسه تتراوح العلاقة بين عالمين كذلك، عالم يقينى، تاريخى، لأنه يتصور أنه يقدم يقينيات إلى الآخرين، عالم هو على العكس من اليقين، يقدم احتمالات، وهو عالم الرواية، ولهذا أقول إن هذه العلاقة، ربما تنبنى - كما ذكر الزميل إبراهيم الكونى - على عملية النزول إلى أعظم نقطة أساسية، التى تبنى عليها البشرية صراعاتها وحواراتها المختلفة، ثم إننا نجد أنفسنا أمام إشكالية معقدة، بين مادة مكتوبة يستقى منها بعض الكتاب، أو الكثير منهم التاريخ، ومادة مروية شفوية، بدورها هـ. تاريخ بشكل ما من الأشكال.

وهناك إشكالية ثانية بالنسبة إلى الحاضر الذى نكتبه، هل هو تاريخ، يتحدث التاريخ، بالمنطق الروائى، أو بالمنطق الإبداعى؟ لأننى لو تحدثت مثلاً عن وضع الجزائر، المجتمع والواقع الذى نعيشه حالياً، عندما يكتب الأديب عن حالة معينة، صحيح هو يكتب عن الحاضر، لكن انتقال هذا الحاضر كمادة يومية إلى النص الإبداعى، تصبح مادة مقفلة، أى أنها تصبح تاريخاً، وبذلك تكون قد انتقلت من كونها حاضراً إلى كونها مادة يمكن أن نسميها تاريخية. وهذه الإشكاليات المعقدة تضعنا ضمن أرضية رجراجة.

هناك أيضاً نقطة مهمة فى هذه العلاقة، إذا وافقنا على أن التاريخ هو هذه المادة المنتهية الثابتة نسبياً، وكيف تتعامل معها مبدعين ونقاداً، خصوصاً مبدعين، هل تأخذ هذه المادة على أنها مادة مطلقة، أم أن عين النقد وعين الإبداع، وهى عين الكاتب والمبدع، تضع هذه المادة التى كانت تبدو مادة تاريخية، مطلقة، منتهية بوصفها مادة احتمالية، أى مادة تدخل ضمن النسق الروائى، وليست مادة مطلقة؟

أعطى مثلاً على ذلك، من خلال تجربة شخصية، عندما كتبت (رمل الماء)، وهى رواية تتناول نسبياً التاريخ الأندلسى، وقفت حائراً أمام شخصية مهمة، وهى شخصية محمد الصغير، آخر ملوك الأندلس، وفى الكثير من الكتابات تنظر المادة التاريخية إلى هذا الملك على أنه إنسان جيد وعظيم، دافع وقام من أجل الأندلس، ولكن المعطى التاريخى، هو أن الأندلس سقطت، وأن هذا الملك فى لحظة من اللحظات كان له دور سلبى، مثله مثل الشخصيات المحيطة به، إذن عين المبدع التى تأخذ التاريخ، تعيد إنتاج هذه المادة. وأعرف نمطاً من المبدعين، يأخذ هذه المادة على أنها مادة تاريخية مطلقة، ويعيد إنتاجها، ولكن هناك عيناً أخرى، تنزل إلى ما هو عميق فى الحياة الإنسانية، وأعطى مثلاً صغيراً عن هذه العلاقة، فكل لحظة تحتاج إلى تفسير أكثر، فأنا من قرية صغيرة موجودة فى أقصى الغرب الجزائرى، والنمط الحكائى داخل هذه القرية، وكل ما يدور فيها يتم عبر طريق الحكاية، وكل أحداثها تحوّل الحدث اليومى إلى حكاية. وفى قصة قصيرة لهذه الحكاية وكيف بدأت فى التخلّق والنمو والتطور، أن وقع حادث سيارة لأحد مواطنى هذه القرية، ووصل الخبر إلى القرية، أن فلان من الناس وقع له حادث سيارة، وهذه مادة مقفلة ومنتهية، حادث وقع فى مكان معين وانتهى الأمر. لكننا لو نظرنا إلى هذا الحادث لترى كيف تم استعماله حتى وصل إلى بيتنا، وإلى الدور التى حولنا، وعندما سمعته أمى، وهى أم شعبية بسيطة، لا تعرف القراءة ولا الكتابة، ولكنها تعرف الحكاية، وعندما وصلت إليها الحكاية، نقلتها إلى جارتها، إن هناك حادثاً وقع لفلان فى المكان الفلانى، ويبدو أن الرجل جرح، والبجاجة نقلت الخبر إلى الأخرى، وأضاف أن الجرح خطير، فى حين لم يقل الخبر الأول بأن الرجل جرح، والبجاجة يحزنون، فقط قال إن هناك حادث سيارة وقع لفلان، وهكذا تستمر وضعية الحكاية حتى نهايتها، إن الرجل على ألسنة الذين يحكون مات، أو أوشك على الموت. وبالنسبة للاعتيادى اليومى، نقول إن هذا كذب، لكن بالمنطق التخيل والقدرة على الإبداع، نقول إن كل واحد يريد أن يترك بصمته على الحكاية المركزية، وهذه هى العلاقة الأساسية بين المبدع والحدث التاريخى.

رضوى عاشور،

أعتقد أن الكاتب واسيني الأعرج، فضلا عن الملاحظات التي ذكرها عن العلاقة بين الرواية والتاريخ، قد طرح أيضا ملاحظات إشكالية خاصة بالتاريخ في ذاته، وبالرواية في ذاتها، وهل التاريخ مغلق؟ وهل الواقع التاريخي مطلق؟ وهي أسئلة يطرح حولها النقاش. وأعطى الكلمة للكاتب اللبنانية هدى بركات.

الروائي ليس نبيا

هدى بركات،

الذي أود أن أقوله قاله إبراهيم الكوني وإلياس خوري، لكن من أجل الاستئناس بصوت آخر، أود أن أضيف شيئا صغيرا حول العلاقة بين الرواية والتاريخ، يتعلق بادعاء أننا بمجرد أن ندخل إلى العالم الروائي، نكون قد قدمنا حقيقة بديلة عن الحقيقة الرسمية، وهذا شيء فيه الكثير من عدم الدقة، الروائي ليس نبيا، أو هو قائل الحقائق فهذا أمر حقيقة غير مضبوط، وأريد أن أشدد على هذا الأمر، فأن نطلب من الروائي أن يقدم لنا الحقائق، هو طلب صعب أساسا، ولا أعرف إذا كان هناك أحد يتحمل مسؤولية أنه توجد حقيقة رسمية يستطيع أن يعدل فيها. فهناك أحيانا حقيقة رسمية، نتجت عليها الرواية احتجاجا عسيفا، وهذا أمر طبعى، لكن احتجاجها أيضا، ونحن نتحدث عن الإبداع وكأنه حقائق بديلة فعلا عن حقائق عظيمة أخرى كثيرة. فهناك رواية تقدم إيديولوجيا أخرى، وتنافع عن وجهة نظر أخرى، وتورط صاحبها بأنه عنده هذا الادعاء بقول الحقيقة، وأنه يجب أن يهدأ البدع، وأن يفهم من أنه يقدم شخصيات بديلة، أو يقدم عالما ليس بديلا أبدا، بل موازيا وموجودا، لكنه لا يتناول التاريخ الرسمي، خاصة أننا معنا مثلما قيل تواريخ رسمية، ومضطربون أن تقدمها وتعرض لها. ولذلك، أتمسك أن تتساءل عن التاريخ الناقص عندنا، وكل واحد له طريقته وأوهامه، وفيما يخص أوهامى أنا، فعندما أريد أن أحكى للناس عن كيف صارت الحرب اللبنانية، فسوف تعفروننى أنا وحسن داوود وإلياس خوري، الذي أراه أن هناك ادعاء خطيرا في الأمر، لأننا لم نخبر كيف صارت الحرب اللبنانية، وكل واحد فينا عنده الإجابة الخاصة به، وعن السؤال كيف انتزعت الحياة، ومن هم الناس الذين كانوا موجودين، ولم يحك أحد عنهم، ومهمتنا أن نهتم بأمر واحد، وليس مجموعات من الأشياء مثلما كان يحكى بعضهم عن الذات والمجتمع، الذات مقابل المجتمع، وكان الذات موجودة في محل، والمجتمع في محل آخر، والشخصية الروائية تدل على أمور كثيرة، كما قال الصوفيون منذ زمان بعيد، بأن جبة الرمل تعكس حركة الكون المعقدة، وهذا أيضا ادعاء كبير، لكنه يعبر عن روح ومناخ معين.

وقد نفر نحن اللبنانيين إلى منطقة راحت منا وضاعت نهائيا، لكن بدافع أهمية أن نخبر البلد، وهذا ما يؤدي إلى زيادة الخوف من أن يحاول أن يقدم تاريخا بديلا للتاريخ الرسمي، الذي أظنه أنه يقدم أوهاما، من الممكن أن تصدقها أو لا تصدقها، لأن العلاقة في النهاية خلصت بين الرواية والتاريخ وانتتهت، فهي مسألة ملتبسة ومعقدة كثيرا، ولا أستطيع أن أجيب عن هذا السؤال.

رضوى عاشور،

جميل أن تنهى الكتابة هدى بركات حديثها بأن العلاقة بين الرواية والتاريخ ملتبسة، وأنها لا تستطيع الإجابة عن السؤال، رغم أنها أجابت، وقدمت مجموعة من الافتراضات المتقاطعة، وقالت إنه لا أحد فينا يؤرخ

الرواية، في حين تضمن كلامنا إمكانية التأريخ وجدانيا، وأن نخبر الذى حدث ونقوله ونردده بإحساسنا، وهو إحساس هائل بالمسؤولية والخوف منها، وهنا تكمن خطورة الكتابة الروائية ومسؤوليتها.

هدى بركات،

نحن نخبر هذا التاريخ ونعرفه، لكن الفرق البسيط هو أنه يجب ألا ندعى أننا نقول الحقيقة.

أيمن رشيد،

هذا الفرق يهمل إلى الجميع، حتى ولو كان بالتهكم، أو بالكذب، فالروائي من المؤكد أنه سيصل إلى شيء ثالث.

رشوى عاشور،

على أية حال، هناك كلام جميل قيل عن أن الروائي يكون خائفا من المسؤولية التى تصل به إلى حد الحرص من أنه لا يقدم تاريخا بديلا، وليس ضروريا أنه يقول الحقيقة، لكنه من المؤكد أن ما يقوله أفضل من ادعاء أنه يقول الحقيقة، وفي الغالب لا تكون هذه هى الحقيقة. وأعطى الكلمة للكاتب والروائي المغربى سالم حميش، وهو أستاذ جامعى.

التاريخ بوصفه مادة خاما

بنسالم حميش،

أعتقد أنه لا بد من وضع النقاط على الحروف، حتى نعطي لهذه الجلسة معناها، وأن تكون لها «مردودية»، إذ لا يجوز أن نخسر كل شيء فى الرواية التاريخية، إن البحث فى الفرق الموجود ما بين مثلا: (عبث الأقدار)، أو (كفاح طيبة) من جهة، و(القاهرة الجديدة) أو (زقاق المدق) من جهة أخرى، سيضعنا أو سيجعلنا قادرين على وضع اليد على هذه الفروق، كما هو الشأن بالنسبة إلى الأدب الفرنسى، فإن هذه المفارقة لن تغير الأمر مع فلوير، الذى يبقى هو فلوير، وإن السؤال عن الفرق بين (مدام بوغارى) و(سلامبو)، هو سؤال أعتقد أن طرحه ليس الأساس فى الموضوع. وأحب أن أقول إن كل شيء تاريخ، أو إن كل شيء تراثى هو تاريخ، وحتى ما تنتجه حاضرا يأتى عليه وقت يحوله إلى تراث. وككل نسق تاريخى يتعرض التراث فى تقلبات الزمان وتغيير الشروط والأحوال لاختبار الديمومة والبقاء، فتبرز منه أعمال أعلام تمنحها قوتها الذاتية الفاتكة نفوذا عابرا للأمكنة والأزمنة، ثم تقيم سنكرونيا فى بعد، يعرف كنهه ومداه كل مبدع وخبير، ألا وهو بعد المعاصرة اللازمية، الذى يضم إليه وتلتقى فيه وجوه الإبداع والخلق المشرقة من ثقافات كل الأحقاب والأزمان، سعة الروائى وقدرته الثقافية وقدرته فى التحصيل الثقافى، هو فيما أعتبر العتبة، أو الشرط الذى يحقق انتقاله من كتابة الرواية، الرواية الاجتماعية، أو ما شاكلها، إلى الرواية التاريخية. هناك فى تراثنا روايات كثيرة، مقبولة بالتصديق الإيماني، أو رواية يموزها الإسناد، أو تلمح باستحالتها وتخرق العادة والتقبل العقلى كقضية بناء مدينة إرمة، وسط اليمن، بأمر من سواد بن عاد، وقضية بناء الإسكندرية من طرف ذى القرنين الإسكندر المقدونى، أو قضية تمثال الزرزور، وقصة سجل ماسة مدينة النحاس، وغيرها مما تناقله المؤرخون القدماء، بمن فيهم إمامهم المسعودى. كل تلك القصص المروية، إضافة إلى ما هو معروف من قصص السيرة والملاحم و(ألف ليلة وليلة)، وصولا للروائى اليوم، وأن يشمل أقواها معنى وأجعلها مبنى مسجلا لإياها فى سجل الإرهاصات

والظلمسات الروائية، قبل بروز مفهوم الروائي الكاتب، ورسوخ الرواية مشروعاً قصدياً، وجنساً واعياً بذاته وهويته، منتجاً عمله وأساليبه وشكوله، وإجمالاً النص التراثي التاريخي، وأنا لا أفرق بينهما، المكتوب منه والشفوي، أى نص أعرق منه وأغنى بالواقعات والحالات والتجارب، وأى خزان أوسع منه، بغرض إقامة الدلالات وتحريرها، لكن مثل هذا العمل صعب المراس، لا يوطد لظهور ثمرته اليانعة الممتعة إلا الخلو على تحصيل المادة التراثية التاريخية وتدقيقها والاشتغال بقوة التنقيب والاستيعاب. وهذا ما ضرب عليه مثلاً فائقاً فلوير في روايته الرائدة (سلاميو)، أو إمبرتو إيكو في روايته (اسم الوردة)، أو مارجريت بورستال في (مذكرات إدريان) ... وغيرها.

هناك فكرتان أريد أن أنتهي بهما، على سبيل إعداد المادة الخام لنقاشنا، وهو ما نجده في الكتاب الأساسي للمفكر المجري جورج لوكاتش، وهذا الكتاب يصب فيما نحن بصده عن الرواية التاريخية، وهو كتاب كبير وثري، ولكنني أقتطف منه فكرتين، نحن معنيون بهما: الفكرة الأولى هي أن ولادة الرواية التاريخية اقترنت بالتقلبات التاريخية، بالثورة الفرنسية والحروب النابليونية، وهي التقلبات التي أتاحت للمجتمعات أن تدخل إلى حلبة التاريخ، وأن تعيش هذه الأحداث الكبرى، ثم الانتقال من التاريخ الكمي إلى التاريخ الكيفي، وأن تصبح للشعوب شخصيتها، هذا هو ما أدى إلى ظهور الرواية التاريخية، مع الاعتبار بأن الاستبداد والاستبدادية، كان مطلبها وشعارها، أن يكون المواطن، هو هذا المواطن الهادئ الذي لا يعبث على الخوف أو الحزن، وبالتالي ما كان للرواية التاريخية أن تظهر في ظل العهود الديكتاتورية أو العهود الاستبدادية عموماً، وبعتبر والتر سكوت الأب الروحي للرواية التاريخية. وقد طور والتر سكوت باعترا فوشكين، وبذلك، يعد المسألة التاريخية المبتدعة، من هذا البعد المبتدع من طرف شكسبير، فأعمال شكسبير المسرحية، سنجدها أعمال تاريخية، كما تعلمون، وأنه كذلك عمق وصف العادات والظروف المحيطة بالأحداث، كذلك طبع العمل المأساوي في علاقته المستجدة بالحوادث في الرواية.

الفكرة الأخيرة وهي ما يبحث فيه جوتيه وهيجل، وهو ما يسمى بالتماهي الزماني أو التداخل الزماني، ودون حضور هذا البعد في الرواية التاريخية، لا يمكن للرواية التاريخية أن تكون. ثم إن ما تطرحه هذه الفكرة وهي العلاقة التي لا بد أن تقوم شتاً ذلك أم أينما، بين التاريخ الماضي والحاضر، على اعتبار كما يقول جوتيه في كلمة قصيرة، أننا نغير أو نضيف الروح الحديثة، على كل الشروط الماضية، وبهذه الطريقة وحدها يمكننا رؤيتها، تحمل هذه الرؤية، كما أن هيجل اعتبر أن التفكير في الحياة تلك، هي المهمة، وبالتالي فإن كل ما نحاول استنتاجه من الماضي إلى حاضرننا، لا بد وأن يحمل طابعنا وأن يحمل توقعنا.

وأخيراً، أعتبر لوكاتش محققاً في ذلك، بحكم أن الرواية التاريخية تؤثر في أو تؤثر إلى ظهور المجتمعات على مسرح التاريخ، فهي مرتبطة واتصافها مرتبط بالديمقراطية، وترسيخ قواعدها، لأن الديمقراطية كلمة من حيث الاشتقاق اليوناني، لا تعني سوى حكم الشعب لنفسه بنفسه، وإذا ما أخذنا هذا العنصر في الاعتبار، فمعنى هذا أننا سنتعامل مع شعوب عدة في الرواية، وهناك نماذج قوية، هي التي تصلح نموذجاً، في هذا الصدد، مثل رواية (الحرب والسلام) لتولستوي، وأعتقد أن الروائي الذي ليس بمقدوره أن يحرك جيوشاً كاملة، لا يمكن فعلاً أن يكون له قدرة في مجال الكتابة الروائية التاريخية.

وضوى عاشور

أعطي الكلمة الآن للناقدة الدكتورة سامية محرز، وهي أستاذة الأدب بالجامعة الأمريكية بالقاهرة.

بناء الواقع المتخيل

سامية صغوق

سأحاول أن أجعل كلامي موجزاً للغاية، وكانت لي محاولة سابقة للإجابة عن السؤال المطروح في هذه المائدة المستديرة، حول العلاقة بين الرواية والتاريخ، وهذه المحاولة نشرت في كتاب باللغة الإنجليزية، يجيب عنوانه عن هذا السؤال، أو على الأقل يقدم إجابة جزئية، وهو عنوان (الروائي المصري بين التاريخ والرواية)، والكتاب عبارة عن مجموعة مقالات عن ثلاثة أدباء مصريين، هم نجيب محفوظ وجمال الغيطاني وصنع الله إبراهيم. وقسمت هذا الكتاب إلى ثلاثة أجزاء، باعتبارها أسهل طريقة للرد على السؤال المطروح، وأرى هنا ضرورة الرجوع إلى أشياء أخرى كتبتها عن الواقع الروائي المصري بالخصوص، والعربي بشكل عام. وفي مقدمة هذا الكتاب حاولت أن أعمم التحليل الذي طبقته على الروائيين المصريين، وعلى مجموعة من الأعمال العربية أيضاً، لكنه في التطبيق قصرته على الروائيين المصريين.. وفي الجزء الأول تبعت محاولة تأريخ القص أو الروائي لعلاقته بالسلطة، وكيف أن الروائي يؤرخ لملكاته بالسلطة.

وفي الجزء الثاني من الكتاب، حاولت أن أحلل كيف يؤرخ الروائي للمكان، أما الجزء الثالث فهو يحاول أن يحلل التقنيات الخاصة بالروائي في القص عن التاريخ، وكيف تبني الرواية التي تريد أن تقص شيئاً عن التاريخ، وأنا لا أسمى هذه الروايات وروايات تاريخية، وإنما روايات عن التاريخ بشكل عام.

وأعود إلى المقدمة بعدما سمعت وإسنى الأعرج، وما طرحه عن مسألة التاريخ والرواية بشكل متقابل، وأن التاريخ شيء والرواية شيء آخر، وأيضاً سأرجع إلى ما تحدثت عنه هدى بركات بالنسبة إلى نبوة الروائي، وإن كانت ترفض هي الفكرة.

لكن هذه المقدمة في الحقيقة مبنية على محاولة رصد كم الأشياء التي تجمع ما بين التاريخ والرواية، بدلاً من تقابلها، وأنا أحاول أن أراه أن أرى الأشياء التي تجمعهم في الحقيقة، وأعتقد أن هذه مسألة مهمة، لا بد أن نجعلها واضحة في ذهننا. وأنتقي عنصرين مهمين عن مسألة المؤرخ والروائي، هما الاثنان يشعان في بناء الواقع، ولا توجد مسألة في الحقيقة اسمها واقع، سواء كان تاريخياً أو روائياً، لا يوجد عالم متخيل وعالم حقيقي، إن المؤرخ والروائي كليهما يشرع في بناء هذا الواقع، كل بطريقته، وينطلق من فنه وأدواته، وهذا أمر مهم، ولكن هذا الواقع في الحالتين دائماً غير مكتمل، لأن المؤرخ نفسه لا يمكن أن يؤرخ للواقع، وهو يحدث أمامه لحظة بلحظة، فإذا هو باستمرار يعيد صياغة الواقع، كما يعيد صياغته الروائي. ويجمع بينهما أيضاً أنهما هما الاثنان محكومان بسلطة ما. وهنا نرجع إلى الحديث الذي ذكرته هدى بركات، عن أنه ليس فقط التاريخ هو التاريخ الرسمي، إذ من الممكن أن نتحدث نحن أيضاً عن الرواية الرسمية، أي أنه في الحالتين، سواء كنت مؤرخاً أو روائياً، هناك موقف وموقع منسوبة من سلطة ما، سواء كانت هذه السلطة سلطة الدولة، سلطة سياسية، أو سلطة مجتمع. وبالأخص نتحدث عبد الرحمن منيف عن سلطة المجتمع، التي لا تلي الساحة للسلطة السياسية.

والمهم - كما أعتقد - أن النصوص الروائية نستطيع أن نقرأ منها ومن خلالها موقع كاتبها من تلك السلطات أياً كانت، وهو ما يعني أن هناك باستمرار درجات من التماهي مع سلطة ما، أو الابتعاد والتباعد ما بين الرواية والتاريخ فالروائي أصلاً كان يروي حقيقة وخيالاً معاً، وإن أهمل الكلمة يجمع بين التاريخ أي الواقع، والرواية المتخيلة.

رضوى عاشور،

أعطى الكلمة الآن للأديب والكتاب جمال الغيطاني.

لا يوجد تاريخ.. أين هو؟

جمال الغيطاني،

أنا في الواقع أخشى من التنظير، وعندما أسمع هذه المصطلحات الكثيرة والعبارات الشديدة التركيب، أشعر بالخجل جداً أن أعبر عن وجهة نظري، وبالذات تلك العبارات التي تحتوي على مصطلحات، ولكن اسمحو لي أن أتحدث ببساطة، فأنا أنطلق في علاقتي بالتاريخ من إحساس قوى جداً بالزمن، وهو ما تحدثت عنه في شهادتي، وأعتبر أن الزمن أمر مطلق، والتاريخ أمر نسبي، والتاريخ من وضع الإنسان، أما الزمن فهو كوني، مسألة كونية، والإنسان نتاج هذا الزمن، وهناك ما أسميه بوحدة التجربة الإنسانية، وهذه الوحدة تلغى عندي ما يسمى بالتاريخ، بمعنى أنه هل هناك فرق بين لحظة انقضت منذ خمس دقائق، ولحظة انقضت منذ خمسة آلاف عام، أو لحظة انقضت منذ مليار سنة، بالنسبة إلىّ يوجد فرق لماذا؟.. لأن كل لحظة من اللحظات المنقضية لا يمكن استعادتها، وبالتالي لا يوجد ما يسمى تاريخ. الذي يوجد هو إعادة إنتاج اللحظة، بواسطة مخيلة المبدع أو الكاتب. ولذلك، هناك أساليب مختلفة في التعامل مع هذه اللحظات المنقضية إما إعادة رواية ما جرى، كما ورد عند جورجى زيدان وعند والتر سكوت وغيرهما، مجرد إعادة رواية أحداث، وإما إعادة رواية أحداث بهدف التأثير على ما هو كائن الآن، مثل (كفاح طيبة) لنجيب محفوظ، الذي اختار فترة معينة من التاريخ الفرعوني، لكي يؤثر ويدلل على الاحتلال البريطاني، ويستنفر طبقات الشعب المصري في النهضة أو في محاولة استخلاص تجربة إنسانية معينة من زمن مضى، ووصفها في بعد مطلق، يصلح في زمانه ومكانه.

هذا هو ما قرأت به تجربتي في رواية (الزيني بركات)، لأنه في هذه الرواية، وأنا عندما بدأت أجهه للعصر العثماني كنت أقول إنني أعيش التاريخ، أعيشه في المدينة، وفي المعمار، وفي الأزباء، وفي الطعام، وكل الحقائق في الرواية حقيقية وواقعية، لكنني فككتها وأعدت تركيبها مرة أخرى، بما يتناسب والقضية التي أريد أن أطرحها أو الرؤية التي أحدها. إذن، لا يوجد ما يسمى بالتاريخ في رأيي، فقط يوجد إحساس بالزمن، وإعادة إنتاج اللحظة.

وهنا أريد أن أقص عليكم تجربة حدثت مع الكتاب الذي أشار إليه الكاتب الدكتور سالم حميش، وهو كتاب الرواية التاريخية للوكاش، ومنذ زمن طويل وأنا أسمع عن هذا الكتاب، وأظنني في منتصف السبعينيات وقعت في يدى ترجمة لهذا الكتاب، كانت قد صدرت في العراق على ما أذكر. وشرعت في قراءته بنهم وشغف، لأنني أنا المعنى بالرواية التاريخية، معنى بالتاريخ والزمن، وظننت أنه سوف يعطيني الأفكار النظرية التي يمكن أن تساعدني في الكتابة، وبعد عدة صفحات بدأت أكتشف أنني أختلف معه جذرياً، لماذا؟ لأنه يعتبر أن رواية (سلامبو) لفلوير، هي الرواية المثالية للرواية التاريخية، والروائي عندما يكتب في التاريخ، لابد أن يلتزم الوقائع التاريخية، ولا يغفل التفاصيل. وعلى هذا النقيض تقوم تجربتي، والأمر يصل عندي إلى حد التساؤل عمن ذلك الذي يمكنه أن يمسك ويفصل بين الأمرين، وأن يقول لنا إن هذا هو التاريخ، وإن هذا ليس تاريخاً. هناك تجربة إنسانية، وهناك إنسان، وبالنسبة إلىّ فإن الألم الذي شعر به جندى في العصر الإغريقي أو الفرعوني أو البابلي أو الآشوري أو المملوكي في لحظة حرب، هو الألم نفسه الذي يمكن أن يشعر به الإنسان الآن، وهذا ما أسميه بتجربة الوحدة الإنسانية.

ثم لماذا تقترضون أنكم قادمون من ماضٍ، ومتجهون إلى المستقبل، لماذا لا يكون العكس، لماذا لا يكون التاريخ موجوداً في المستقبل، أو أن الكون بدأ من لحظته، وهو ماضٍ إلى لحظة النهاية، وأنتا تنتظر في الماضي، فلا يوجد مطلق، نحن ننطلق من أمور وكأن هناك قانوناً وصفيًا يقيدنا نحن المبدعين. الإبداع مغامرة، ولا يوجد شيء ثابت، حتى المكان في يوم من الأيام غير المكان في يوم آخر، فقد شعرت بالحنين ذات صباح وأنا أخرج فيه من بيت لنا بحي الجمالية بقلب القاهرة الإسلامية، وذهبت إلى المكان الذي كنت أعيش فيه، ومشيت في الاتجاه نفسه، وفي النقطة نفسها، وفي اللحظة نفسها فكرت، ولم أجد الزمان ولم أجد المكان، المكان نسبي، المكان بزمانه، فأين هو التاريخ؟ والمبدع هنا عليه أن ينطلق وأن ينامر في إبداعه، ويعيد إنتاج اللحظات متضمنة التجربة الإنسانية، ورويته الفكرية والإنسانية والتشكيلية، بما يعبر فيه عن الإنسان في لحظة معينة بالكون، وإذا نفذ إلى العمق، فهو ينفذ إلى الإنسان في كل زمان ومكان.

في إحدى المقابر في «سقارة» توجد جنارية سرقت اللوحة القديمة منها، ولم يتبق في هذه المقبرة إلا يد رجل، تمسك بيد امرأة في حنان ورقة شديدين، وهذا يكفي للدلالة على عصره بأكمله.

وضوح عاشور

هذا الكلام الذي ذكره الكاتب جمال الغيطاني سيثير الأسئلة والحرائق، خصوصاً حليته عن أنه لا يوجد تاريخ، ولا يوجد ماضٍ، وربما كان الماضي في المستقبل، أو العكس، وهو ما نتوقع نقاشاً كبيراً بصدده. والآن أعطى الكلمة للكاتبة الدكتورة أهداف سويف. وهي روائية وأكاديمية أيضاً.

البحث في التاريخ الموجود دائماً

أهداف سويف

جمال الغيطاني تحجج في البداية، وقال إنه يخشى الكلام الكبير ويخاف أن يتحدث ويشعر بالخجل، وبعد ذلك فوجئنا به يقول أكبر الكلام في هذا الموضوع الذي ناقشه. وأنا فعلاً لا يوجد عندي ما أقوله، وخصوصاً من الناحية النظرية، فقط مجرد فكرتين أطرحهما، وردتا إليّ ذهني أثناء الحديث. الأولى هي فكرة ثبوت التاريخ، وأنا لا أعتقد أن التاريخ ثابت، وأنا هنا لا أتحدث بالشكل الجذري الذي نتحدث به جمال الغيطاني، وإنما أقصد أن وعينا بالتاريخ يتغير طوال الوقت، كما يتجلى الآن في أعمال الذين بدأوا يكتبون التاريخ غير الرسمي للشعوب والأماكن، كما في أعمال سايمون شمع، وآخرين، ممن اهتموا بكتابة التاريخ التحتي للبلاد وللناس، وفي تصوري أن هذه الأعمال التاريخية قريبة جداً في روحها من روح الرواية، نجد فيها شخصيات حية وأحداثاً موقفة بشكل موضوعي. والرواية كما قال إدوار الخراط في شهادته تصف أحداثاً كان يمكن أن تقع، وهي لم تقع بالفعل بشكل موثق، وإنما كان يمكن أن تقع في أي وقت، وبمجرد طرح المسألة عن ثبوت التاريخ واختلافه عن الرواية. نكتشف هذه الحكايات عن التاريخ التحتي.

والسؤال الذي طرح حول «هل هاجس التاريخ أكثر إلحاحاً في الرواية العربية، أم أنه هاجس يسكن الجنس الأدبي نفسه»، وجدت أن الدكتورة أمينة رشيد في طرحها، أقامت تحليلاً لا أرى فيه نقصاً في علاقة الرواية العربية بالتاريخ، ولا أرى أن هناك اختلافاً بين علاقتنا، كعرب وكروائيين عرب بالتاريخ، عن علاقة الروائيين الغربيين بالتاريخ وأنصوّر – وهذا تصور أولي، ومستعدة للترافع فيه – أن التاريخ موجود دائماً، وليس شرطاً أن يكون موجوداً في القصة القصيرة، وإنما في الرواية لابد له من وجود، وهذا الوجود إذا تصورناه بشكل مرئي يكون دليلاً على وجوده، وحتى عدم وجوده هو يعبر عن موقف بشكل ما، ودرجة الوجود هذه قد تكون مركزة أو خافتة، تبعاً لاهتمامات الروائي نفسه.

أيضا سؤال العصر يطرح نفسه في هذه العلاقة، فهل العصر الذى أننا فيه أحسن بأنه عصر مستقر، أم يبعث على القلق وبالتالى توجد حالة بحث في التاريخ أيضاً، ونلاحظ هذا لو نظرنا للكاتب تولستوى مثلاً، وروايته (الحرب والسلام) هى رواية مشغولة بالتاريخ، فى حين نجد روايات أخرى يبقى التاريخ فيها فى الخلفية. وألاحظ أن الروائيين العرب مشغولون بالتاريخ، قد يبدأ الروائى العربى فى البداية من منطقة لا يهتم فيها بالتاريخ، لكنه يجد نفسه بعد ذلك مشغولاً بالتاريخ، وأنا شخصياً وجدت أن الرواية التى أعمل عليها حالياً، وفى جزء منها تاريخي ومهتمة أساساً بفكرة التاريخ وتأثير الأحداث والمواقف، وإلى أى مدى نحن نعيش هذه الأحداث ونجتزها، رغم أننا فى البداية لم أكن مشغولة بهذه المسألة، وهو ما يعنى أن انشغالنا بالتاريخ، يعبر عن قلق فطري، فى محاولة لفهم الحاضر عن طريق البحث فى الماضى، إن كان هناك ماض.

رطوى ماض:

أعطى الكلمة الأخيرة للكاتب المصرى مجيد طوبيا، نفتح بعدها النقاش مع الحاضرين.

العودة للتاريخ.. عودة للتوازن

مجيد طوبيا:

المقدمة التى قالها جمال الغيطانى تنطبق على أننا الآخر بشكل من الأشكال، إذ لا أعتبر نفسى ضليعا فى التدوات أو فى الحديث المنقح فيها، ولكن ببساطة شديدة جداً أقول إذا كان التاريخ يكتب ليتناول الحكام والوزراء والقلة. فالأدب المقروء فيه أن يتناول حياة الناس العاديين، ولو تناول شخصية من الشخصيات التاريخية المذكورة فى التاريخ، فالمفروض أن يتناولها على أنها بشر، ومن زاوية الإنسان العادى، ومن هذا المنطلق أقصّر أن مسرحية (الملك لير) لشكسبير، ليست رواية تاريخية، وشكسبير لم يكتب تاريخاً، وإنما الممثلون الذين يؤدون هذه المسرحيات يرتدون الملابس التاريخية، فهو يتحدث عن حالة لإنسان فى بداية تشكل الطبقة المتوسطة، وهل سيكون أم لا يكون. فهو يتناول إنساناً وليس تاريخاً.

ولما كتبت موضوعات لها علاقة بالتاريخ، ما الذى جعلنى أرجع لتاريخ مصر القديمة. وبصراحة أقول إن الزاوية التاريخية انتشرت فى العالم العربى فى السنوات العشرين الأخيرة بشكل كبير جداً، لأن المنطقة مرت بصدمات وأحداث وعدم توازن وهزائم ومصائب لاحصر لها، وهو ما جعل الروائيين والكتاب يعودون للتاريخ، ليعرفوا ما الحكاية، وما أصل المشكلة ربما وجدوا لها حلولاً، أو على الأقل يجدون تفسيراً يطمئنهم من هذا التاريخ، وكان هذه العودة محاولة لإعادة التوازن للذات الشخصية.

وأن لا أحب أن يكون التاريخ إسقاطاً، كما قال الأستاذ إبراهيم الكوني، ولكن من الممكن أن يكون وسيلة، أو محاولة للرجوع إلى مرحلة وإعادة خلقها من خلال بشر عاديين، يحبون كما يعرف الحب، ويكرهون كما يكون الكره، فالحب واحد، وكذلك الكراهية، وهو ما يعنى أن التاريخ ليس كتاباً، بل إننى عندما أقرأ كتاب (الفتنة الكبرى) لطف حسين، أجده رواية مثيرة ومشوقة، لأنه يحتوى على عناصر الدراما بالمفهوم الكلاسيكى - طبعاً - وعادة الكاتب يعجب بالمناطق التى تشبه هذه الأنبياء المثيرة. وأنا رجعت للتاريخ وعدت أقرأه ثانية من أيام الفراعنة لأنهم ما الذى حدث لنا عام ١٩٦٧، أو ما بعد ذلك، وأن أجده تفسيراً لهذه الهزات. فى حين لو كانت هناك ديمقراطية كما قالت هدى بركات، ما كان حدث كل الذى حدث من هزائم أو انتكاسات. من هنا أرى أن كتابات جورجى زيدان ليست روايات تاريخية، فالتاريخ الموجود فيها مثل تاريخ السير الشعبية، ٩٠ فى المائة منه خطأ، لكن ليس هذا ما يهمنى بقدر ما يهمنى التفسير الذى أجده فى التاريخ لأحداث الراهن.

رضوى عاشور،

بدا من حديث بعض المتحدثين أن السؤال الأساسي الذي تم طرحه في بداية أعمال المائدة المستديرة، عن الرواية والتاريخ، لم يتم الالتزام به، وربما أكون أنا مسؤولة عن ذلك، لأن العديد من المداخلات دارت حول موضوع الرواية التاريخية، في حين أن موضوع المائدة المستديرة لم يكن كذلك، بل كان عن العلاقة بين الرواية والتاريخ، أى الواقع التاريخي المعيش، بقواه الفاعلة والمتفاعلة في لحظة معينة، هذه اللحظة قد تكون في ماض قريب، أو ماض بعيد، أو في الحاضر، فالواقع التاريخي يعنى كل اللحظة، بكل عناصرها الفاعلة والمتحركة، التي يصعب القبض عليها، وعندما حاول بعضهم الإجابة عن هذا السؤال، انحرف بالحديث إلى الرواية التاريخية، لكن البداية التي بدأها الكاتب الليبي إبراهيم الكوني، وضعت إطاراً أوسع بكثير مما حدده السؤال، لأنه تحدث عن التاريخ بمعنى حكاية البشر على هذه الأرض، ومساهمة الروحي في هذا الوجود الواسع، وفي المقابل انتقلنا إلى الطرف الآخر، الذي تمثل في حديث الكاتب جمال الغيطاني، الذي قال ليس هناك تاريخ، وما بين هذا وذاك، كانت هناك مداخلات منشغلة بمحاولة توضيح العلاقة بين النص الفني والواقع التاريخي، بالمعنى الذي أشرت إليه في السؤال الرئيسي للمائدة المستديرة.

وهنا سنبداً بالتعقيبات والأسئلة التي يوجهها الحضور حول ما قيل، ثم نعود إلى المتحدثين الرئيسيين، للإجابة عما أثير من أسئلة في هذه التعقيبات.

تساؤلات مشروعة

يعني العيد،

كنت قد بدأت ملاحظاتي بالكلام مع الدكتورة رضوى عاشور خارج القاعة، حول مصطلح التاريخ، كما استعمل في هذه المائدة وأحفظ على استعمال مصطلح التاريخ بهذا الشكل العام، الذي استخدم في النقاش، وأسأل: هل يمكن أن نتكلم عن الرواية والتاريخ، عندما نتكلم عن الرواية في علاقتها مع الحاضر، لماذا؟ لأن التاريخ عندما نذكره، فنحن نتكلم عن شيء مكتوب، أو عن شيء متعارف عليه، وله إلى حد ما معنى الثبوت، من الممكن أن نغيره، لكن جرى نوع من الاصطلاح، وعندما نتكلم عن الرواية والواقع، أو الحاضر، فنحن نتكلم عن شيء لم يدخل بعد في المتعارف تماماً، وهو غير مكتوب، وخاضع لأكثر من وجهة نظر، وربما أهم نقطة في الحديث، تكمن في الحديث عن الرواية والواقع الحاضر، أو في الزمن الحاضر، هنا نحن نتكلم عن غير المحكي، الذي لم يدخل إلى الكتابة، وعن الشفوي، وغير الملفوظ، عن الصامت. وتكمن أهمية الروائي في مثل هذه الحال، أنه يأتي بما هو غير معترف به من الكلام إلى الكتابة، وهنا تدخل عملية التغيير على مستوى اللغة والوعي والإيديولوجيا، وهو ما أشار إليه الصديق الروائي إلياس خوري، واعتبره عملاً مهماً، أن تأتي بغير المعترف به من الكلام، وتدخله إلى المكتوب، أى تأتي بما هو على هامش اللغة، وعلى هامش الوعي والفكر، وتدخله إلى الوعي اللغوي والثقافي العام.

والنقطة الثانية التي أود أن أتكلّم عنها، هي مفهوم التاريخ، ومعادلته بالزمن المطلق كما أشار الروائي جمال الغيطاني، وأعتقد أن تجربته في رواية (الزيتى بركات)، تناقض ما قاله هنا، لأنه عندما استخدم التاريخ، استخدمه للكلام عن شيء في الحاضر، أى أنه أعطى للتاريخ بمعناه المطلق، معنى متعيناً، وأدخله إلى الحركة الاجتماعية، في توجه ما، وإلى دلالة متعينة في الزمن، في لحظة محددة، وبهذه اللحظة هي لحظة من

التناقضات ومن الخلافات ومن الصراعات الاجتماعية التاريخية. وهنا أستعمل كلمة «التاريخ»، بمعناها الاجتماعي التاريخي، وبالتالي أعطى معنى مختلفاً عن المعنى المطلق. وأعتقد أن التاريخ هنا استعمل بمثابة قناع، وجعل التاريخ يقوم بدور التمثيل كما يقوم اللاعب بالتمثيل على المسرح، وهنا أ طرح السؤال المهم في هذه التجربة عن مسرحية التاريخ بهذا المعنى، وهل هذه المسرحية خارج الزمن المتعين، ويمكن أن نضعها في الزمن المطلق، رغم القيمة العامة التي من الممكن أن ينطوي عليها العمل الأدبي، باعتبارها قيمة إنسانية مثالية علياً؟

رؤى عاشور

لى ملاحظة واحدة، وهى أن نضع فى الاعتبار، إمكانية التطور التى تصيب الكاتب، ورواية (الزنى بركات) صدرت عام ١٩٧٤، ونحن فى عام ١٩٩٨، أى منذ ٢٤ عاماً، ومن الوارد أن تتطور أفكار الكاتب عن الكتابة ذلها، وعن الزمن والتاريخ والجغرافيا والحياة والأشياء كلها.

نوعية أسعد

عندى ملاحظتان فيما يخص الرواية، وفيما يخص التاريخ، أعنى التاريخ الأول، والسؤال الذى يشغلنى الآن بعد ما قيل هو متى بدأنا نحن نكتب عن تاريخنا، ومن الذى كتب هذا التاريخ...؟ وعلينا ألا ننسى أننا وقتنا تحت نير الاستعمار سنوات طويلة، وتاريخنا مستعمر، والذين كتبوا عن تاريخنا هم المستعمرون، مما يتطلب أن نعود إلى كتابة التاريخ، وبما أن الوثائق الخاصة بتاريخنا ملوثة برؤى الاستعمار، فأفضل الأشكال التى من الممكن أن يأتى عليها تاريخنا هى الرواية، أضف إلى ذلك أننا نكتب هذه الروايات وكل أشخاصها معجونة فى التاريخ، ولا يوجد أى حادث يحدث لأى شخص فى الرواية، إلا وهو معجون بأحداث التاريخ، وبالأحداث التى حدثت، والحروب والنكسات والاتصارات، أيضاً الأحداث العالمية تترك آثارها على الروح الخاصة بشخص الرواية، من عولة وثورة معلومات، مما يعنى ضرورة أن تكون الرواية لها علاقة بالسياسة، والسياسة تمثل التاريخ الحى.

محمد بريدة

لو سمحت لى سأنتهى إلى نتيجة تخالف معظم ما قيل، وقبل أن أبدأ، سأعتمد على النظرية والتنظير، خلافاً لما فعله الروائي جمال الغيطاني، ولن أذكر المراجع التى استفدت منها فى بيان العلاقة بين الرواية والتاريخ، لكنها معروفة لنا جميعاً، هذه العلاقة التى تتضح فى مسألة الزمن، وأقول الزمن والزمنية، وأميز بينهما فيما بعد. لكن المهم هنا أنه ما دامت هذه العلاقة هى علاقة الزمن، التى تشملهما معاً، فهل تصور تاريخاً لا يعتمد على التخويل؟ هذا الرأى يحض اليوم فى حديث المتحدثين، وكل نص تاريخى بما فيه من آراء مدرسة الحوليات الجديدة، يقوم على التخويل الذى يوجد عند كتابة أى نص، بما فى ذلك كتابة النص العلمى، وما دام هذا التخويل مشتركاً، فلنا أن نطرح المسألة الأساسية فى هذه العلاقة، وهى مسألة كيفية التعامل مع الزمن سواء كنا مؤرخين أو روائيين، فهناك زمن فينومينولوجى، وهو الزمن الظاهراتى، الذى يمكن أن أنشطه عبر التفصيل والجزيئات، وهناك زمن آخر هو الزمن الكوزمولوجى الكونى، الذى يشمل الأبد، والمسألة فى هذه المقارقة تكمن فى أن هذه السردية فى كل تنوعاتها داخل الرواية لا تكفى، مسألة التشخيص أو التخويل للزمن، هى دائماً متمنعة، ومن الواضح أنها تحتاج إلى أكثر من وسيلة تعبيرية، نحتاج إلى اللغة، وإلى

الرسم، وإلى الموسيقى، وتتطلب ذلك، هنا هو النص المثالي، ومع ذلك لم تقبض على الزمن. والسؤال الذى يطرح نفسه أمام هذه الصعوبة هو كيف تنصرف، وأقول باختصار إننى أريد أن نخرج من تبعية الرواية للسياسة أو للتاريخ، أو للاجتماع، وأن تكون لها استقلاليتها، الرواية ميزتها أنها نص طفيلى، يتعيش على جميع المعارف دون استثناء، وفى مثل هذا النص أريد أن أقرأ شخصية الروائى، وأن أتعرف رؤيته، وما يحمله من أفكار، وليأخذ الروائى مواده الخام من أى مكان يشاء، من كل التاريخ، ومن كل الأشياء الواقعة، ومن الأحداث.. وما يهمنى بصفتى قارئاً ومتلقياً، أن هذه الرواية تحفزنى وتبث القلق فىّ، وتجعلنى أرى التاريخ من زاوية ثانية، لأننا يجب ألا ننسى أن تاريخنا اليوم تصنعه آخر صورة نشاهدها فى التلفزة قبل أن ننام. ولحسن الحظ، أقرأ دائماً لمدة ساعتين من الروايات، وهو ما أريد أن يكون هو التاريخ الجميل الذى أخلق عليه عينى قبل أن أنام وليس شيئاً آخر.

محمد شاهين

بالإشارة إلى ما ذكرته الروائية هدى بركات، وفى محاولة لتجنب السؤال، أن الرواية التى ندعو الناس إلى قراءتها، هى أن يقرأوا تاريخهم فى هذه الرواية، صحيح أننى أعلم أن الدافع لهذا، هو المحافظة على فنية وجمالية الرواية. ولكن تاريخنا له خصوصيته، ولو أتيت لى الفرصة لأقترح عنواناً آخر لبعض الجلسات، لقلت خصوصية التاريخ فى الرواية، فتاريخنا له رواية، خصوصاً أننا نعلم أنه مزور، ولا يصيرنا أبداً أن نقول إن شخصاً يقرأ التاريخ فى الرواية من قبل هذه الخصوصية لتزوير التاريخ الرسمى. طبعاً هو لا يستطيع أن يصل إلى الجماليات، لكن قراءة الرواية قراءات مختلفة قد تتيح الوصول إلى اكتشاف هذه الجماليات. والشق الآخر فى هذه المسألة هو القارئ الضمنى فى الرواية، فالروائى يتصور قارئاً ضمناً، وقد يتفق القارئ الحقيقى للرواية مع قارئها الضمنى، ويمكن أن يشاركه أو يشاكسه، وفى هذه الحالة لا يقف الروائى الموقف الرادع أو المقتن للقارئ الضمنى. أما ما قاله الروائى إلياس خورى فهو الفصل فى العلاقة بين التاريخ والرواية، وإن وجود التاريخ فى الرواية هو تفصيل للذاكرة وتنشيط لها وإحيائها، تنطلق اللحظة من عتات الزمن، ولا يعود الزمن هنا إلى زمن ساعات الحائط، وهذا ما ينقصنا حتى يتحرر التاريخ فى الرواية من الوصف، وأعتقد أن هذا هو أهم شىء بالنسبة إلى العلاقة بين الرواية والتاريخ.

ممن جاسم الموسوي

فى البداية أشكر الدكتورة رضوى عاشور على إدارتها لهذه المائدة المستديرة، وهى إدارة مدققة، أما الجلسة ذاتها فهى قوية فى حواراتها وممتعة. وأود أن أعيد قراءة موضوع العلاقة بين التاريخ والرواية مجدداً، وفى ضوء ما قيل على أساس أننا نستمع ونصغى إلى مجموعة من الروائيين، ومن المؤكد أن د. أمينة رشيد قدمت تفسيراً أو عرضاً لاحتمالات هذه العلاقة، وهو عرض شيق وممتع ولملم بأشكال هذه العلاقة. وإذا أخذنا التاريخ على أنه محاولة أو سرد يدعى التطابق مع واقع مفترض، فإننا سنقرأ علاقة الرواية بالتاريخ، بصفتها سرداً يحتمل الكثير من التخيل، أو يحتمل الكثير من التفسير، وكثيراً من التلفيق، على هذا الأساس. وإذا أخذنا هذه العلاقة بالنظر فى الاعتبار، فيمكننا أن ندقق فيما قيل.

ونأتى إلى المشكلات التى عرضها الروائى إبراهيم الكونى فى حديثه، وأنا أصغى إلى مداخلته، أرى أننى أعيد قراءة - فرضاً - واحدة من رواياته الأخيرة، ولكن (أو الصغرى)، أى أن التكوين المادى التاريخى لـ (أو الصغرى)، هو الواقع القائم، والخروج عليه هو الواقع المفترض. والشاعر فى مثل هذه الحالة، أو الزعيم

الشاعر هو الخارج، أو هو صاحب رحلة التخلي، وبالتالي فهو الروائي، لأنه هو المسكون بالهاجس الروائي على هذا الأساس للخروج مما هو واقع محدد، وقد يكون واقعا محيطا أيضا. بكلمة أخرى هل نحن في هذا الحديث أصغينا إلى إبراهيم الكوني مثلا وهو يعرض الواقع عرضا نظريا من داخل الرواية، من داخل النص، أي أنه يقدم لنا التاريخ مقروءاً قراءة روائية، كأنني كما قلت لكم أصغيت له وهو في داخل الرواية، أصغيت له وهو في داخل شخصية الزعيم الشاعر.

وعندما أذهب إلى الروائي إلياس خوري على سبيل المثال، وأنا أصغيت إليه، كنت أصغيت أنه يقدم بتصحيح الذاكرة المتباعدة باستمرار، لماذا؟ هل بسبب سلطة القمع، سلطة المجتمع، السلطة السياسية، سلطة الحرب المدمرة الفاجعة، التي جعلت إلياس خوري يتبدد في عدد كبير من الأصوات والجزئيات، والتي يمكن أن تتوافق فيما بينها، لتقدم لنا نصاً آخر مقروءاً باستمرار، يمكن أن تكون المكابرة أصلاً وراء التباعد في الذاكرة، الذي يجعل الروائي باستمرار يتباعد عما يعده قريبا ومألوفاً أو طاعنا أو مهدداً، ليأتي لنا بشئ جديد.

وعندما أصل إلى واسيني الأعرج أيضاً، كأنني أقرأ في بعض تنظيره وهو من داخل الرواية والأسئلة المعروضة لهم، هي كيف يأتون لنا بالتفسيرات هذا اليوم دون الإشارة إلى رواياتهم بالمناسبة، كانوا يتحايلون بشكل عجيب، وواسيني كان يأتي لما يسمى بالثرثرة، أو الشقشقة، كيف يمكن أن تتحول إلى نص مكتوب. وذكرني في تلك اللحظة بالغالب الحاضر الكاتب سليم بركات، وهو يكتب فرضاً في (تفهاء الظلام)، المعلم القتيل، هو الواقعة التاريخية، في تلك الرواية، ولكن النساء اللواتي أصبهن يرين في أنامله وفي أصابعه التي كتبت ما كتبت وكانت سبب مقتله، وكأنها تنمو وتتنامى وتبدل من السقف، كأنها أصابع الراوي، دائماً وأبداً تطل علينا، يمكن من عل، أو من فوق، لتبني عالماً آخر، قد يبدو منعقداً عن الواقع وعن التاريخ، ولكنه يترأى باستمرار مطلاً ومتفحصاً، وإن بدا متباعدة بشكل أو بآخر. وهكذا، رأيت أننا في واقع الحال نقرأ للروائيين وهم يضعون بصماتهم بشكل أو بآخر، ليقدموا لنا صورة أخرى للعلاقة بين التاريخ والرواية.

فوزية وشيد،

عندي وجهة نظر في هذه العلاقة بين التاريخ والرواية، كنت مشغولة بها عند كتابة روايتي (نحولات الفارس الغريب في البلاد الهاربة)، وأعتقد أن التاريخ هو اللحظة الراهنة، وهو خلاصة ما نعيش بالفعل. والتاريخ هو الزمن، والزمن مكثفاً في لحظة راهنة نعتبرها خلاصة، وليس الوقائع والأحداث التي تحدث في الجري العمودي، وإنما هو ما يحدث في البنية التحتية للزمن أو للحياة أو للإنسان، في مساراته وتصويراته الروحية، لتشايبك هذه العلاقة بين الذات والنفس، وما هو راهن، وما قد مضى، الماضي والحاضر يلتقيان في نقطة واحدة وأيضاً المستقبل، هي نقطة الراهن التي نعيشها عبر كل تشابكاته وكثافته. وفي تصوري أن الرواية بالذات هي الجنس الأدبي، ربما الأكثر من الشعر والقصة، القادر على تفجير كل الأبعاد والمسارات التي يحملها الزمن والإنسان ذاته، فالعلاقة ليست علاقة التاريخ والرواية، بقدر ما هي علاقة الإنسان والزمن، وفي تصوري أن الذاكرة الجمعية ربما هي التي تحتوي على كل هذه الكثافة الزمنية لكل ما حملته التاريخ من أحداث ووقائع، سواء في السياسة أو في مسار الإنسان نحو فهم ذاته، روحياً وعقلياً وحتى جسدياً. ربما الأحداث الشخصية تتشابه في موازنة حقيقية مع التشابك التاريخي. وفي تصوري أن الرواية هي القبض على كل هذا الشعور الذي يضم هذه الأبعاد، دون النظر إلى التاريخ على أنه وقائع ثابتة أو أشياء مضت، وإنما هي تتفجر فينا وتتعامل مع وقتنا الراهن، الذي نعيشه ونحن نخزن في ذاكرتنا كل مامرنا به عبر تاريخ البشرية كلها.

مروية النالوتى،

العنوان الذى اتخذته هذه المائدة المستديرة عنواناً لها يغرى الفلاسفة أكثر من الروائيين والنقاد، لكن إذا أصبح الأمر يهم الروائيين بالذات، وعلاقتهم بالتاريخ، وليست لى أية رؤية مسبقة فى هذا الموضوع، ولكننى أحمل الأسئلة التى تشغلنى، وأسأل من كتب الرواية واستلهم التاريخ أو الأسطورة أو التراث بشكل عام، وحاول أن يقدم تلك النصوص التى انتهت وحدثت فى زمن ماضى، وأراد إضافتها من جديد، وجعلها ضمن نسيج حاضر ومعاناة حاضرة، أسأل فقط رضى عاشور، وسالم حميش، ما الذى دفعهما إلى أن يعودا إلى بعض النصوص التاريخية وبعض الأجواء والأزمنة الماضية، من أجل صياغة حاضرة ومعاصرة وقرينة بالنفس إلى أبعد حد . وهنا أنا لأتفق مع محمد برادة الذى قال بأنه يريد أن يقرأ الرواى اليوم، وأن يلمس بصماته الحاضرة، لا أن يعود به إلى أزمنة غابرة، وأنا أعلم أنه حتى من استعمل التاريخ، وعاد إلى هذه الأزمنة الغابرة فهو يكتب عن الحاضر بشكل معاصر، يكاد النص لا يشي به، لكنه حاضر حضوراً كبيراً ومكثفاً، حتى ولو استعمل تلك الخدع، وتلك النصوص التى قالت عنها د. معنى العيد إنها تمثلات وإعادة صياغة جديدة من أجل أن يقول الرواى شيئاً أكثر محاذرة.. وسوالى الآخر إن كتب الرواى فى هذا المجال، فما الإفادة التى تعود علينا من رجوعه إلى هذه النصوص السابقة ؟

مريد البرغوثى،

أولاً بعد طلب المغفرة لتطفل شاعر على ملكة الروائيين، لكن لحدود للاستفادة التى جنيتهما من الأسئلة التى طرحت والإجابات المتفاوتة، وإن كان ما دفعنى إلى الحديث هو التساؤل عن سبب غياب أمور شديدة الأهمية فى نظرى، غابت تماماً عن جميع الموجودين، إن لم تكن هناك لمسة خفيفة من إلباس خورى، وإن جاءت لمسته فى الاتجاه الخالف، كنت أتمنى أن تثار على هذه المائدة المستديرة مشاكل الكتابة الروائية، بما هى فى داخل النص التاريخى، وإذا كان موضوع المادة الروائية موضوعاً تاريخياً، بمعنى إشكال اللغة داخل الرواية التاريخية، فما المادة المستخدمة هنا، وما مدى الحكم على استخدام لغة الزمن الغابر فى رواية تكتب اليوم مثلاً، وما الإشكالية التى يطرحها التلاعب الحاضر بلغة الماضى. كنت أتمنى أن تطرح إشكالية الوصف فى اللغة، اللغة بما تعنيه من وصف فكرى وثقافى وفلسفى واجتماعى. أيضاً هناك تجربة الشعراء الذين يكتبون الرواية، والسؤال الذى يطرح نفسه هنا هو سؤال الشاعرة، أعنى شاعرية اللغة، ومفهوم اللغة لدى الشاعر، فهناك شعراء مثل سليم بركات وسعدى يوسف وإبراهيم نصر الله، وهم شعراء لديهم تجربة قريبة تتماس مع عالم النثر الرواى، والسؤال الذى يطرح نفسه هنا هو سؤال الالتباس فى مفهوم شاعرية أو شعرية اللغة. فالشاعرية لدى كلمة ذات معنى سلبى وكريه، فهى تعنى حروف المد والتأوهات وتسبيل العينين والجفنين والمشهد الرومانتيكى التقليدى السائد، أما شعرية اللغة فسؤالى عنها هو أين تتجسد، ربما تتجسد فى دقة التعبير، ربما فى اللغة العلمية، فى دقة الجراحين، وليس فى الإنشائية أو الإنشادية، وعندما يكتب الشاعر رواية، فإنه يفعل ما أسميه الشاعرية التى تأتى بأثر سلبى، وتوقعها فى الإنشاء والإنشاء.. مثل هذه القضايا الخاصة بتقنية الكتابة الفنية، كنت أتمنى أن نلمسها فى حديث المتحدثين، أو أن يجيبوا عنها.

جمال شديد،

لا أريد أن أدخل هنا فى مجال التنظير، لكن تستحضرنى فى إطار هذه العلاقة بين الرواية والتاريخ، رواية عبدالرحمن منيف التى طرحت هذه الإشكالية عن كشب، وهى رواية (الأشجار واغتيايل مرزوق)، فبطل

الرواية وهو أستاذ جامعي يدرس التاريخ، ولكن منصور عبدالسلام لا ينظر إلى التاريخ من منظور تقليدي، لأن التاريخ الرسمي بالنسبة إليه هو تاريخ مزور، فهو ينظر إلى التاريخ المعيش، إلى التاريخ كما يراه في عيون الناس، والتاريخ بالنسبة إليه هو تاريخ الإنسان وليس تاريخ السلطة، لهذا السبب اضطره وطرد منصور عبدالسلام من الجامعة، وتبعته الأجهزة، فاضطر إلى الهجرة إلى الضياع في جو سوربالي في نهاية الرواية، التي أراها بحد ذاتها تطرح هذه الإشكالية بشكل مباشر، في إطار المقارنة بين التاريخ الرسمي للسلطة والتاريخ الحقيقي للإنسان، فالتاريخ الرسمي بالنسبة إلى عبد السلام هو تاريخ مزور، كما أن التمرد على التاريخ هو واجب البطل الروائي الذي يعمل أستاذاً للتاريخ، وتجاوز التاريخ هو هدف أساسي بالنسبة إلى الروائي.

ردود وإجابات

رضوى عاشور،

نعم الآن إلى المتحدثين الرئيسيين مرة أخرى، ليجيبوا عما تم طرحه من أسئلة وتعليقات.

جمال الفيضاني،

وجهت بمعنى العيد سؤالاً عما ذكرته في حديثي، وأشارت إلى أنه يتناقض مع تجربة روايتي (الزنى بركات) وهذا غير صحيح في الواقع، فأنا أحمل هموماً أساسية، وتسألت في شهادتي التي أدليت بها عن الأس، أين ذهب الأس، وهو في الواقع كان سؤالاً رددته لنفسى وأنا طفل، أين ذهب الأس، وما الفرق بين اللحظة التي انقضت، والأس، وإذا مشيت في اتجاه معين، هل من الممكن أن أصل إلى النقطة التي أريد بها بحثاً عن ذلك الأس، فهناك هموم أساسية، أحملها منذ صغري، تتعمق مع الزمن وتتضح معه.

ورواية (الزنى بركات) ليست رواية تاريخية على الإطلاق حتى عندما ترجمت هذه الرواية إلى لغات أجنبية لم تقدم على أنها رواية تاريخية، لماذا؟... لأنني عندما كتبت هذه الرواية كنت تحت وطأة همّين أساسيين، هم القمع، وهذه قضية كونية، وأول القمع هو الموت، فالحياة نفسها لا تستمر، وثانيهما هم المراقبة، ومنذ أن نولد ونحن نلحق ونعلم أن هناك من يراقبنا، وأن هناك من يدون السجلات، وهناك من يدون الحسنات، وهو ما يعني بوجود بصّ كوني، هذا غير البص السياسي والبص الاجتماعي، والبص الداخلي، أضف إلى ذلك أن هناك حدثاً رهيباً تم في جيلنا، مازلنا نعيش حتى الآن تداعياته، وهو هزيمة ١٩٦٧. وعادة عندما تقع الهزائم، يتجه بعض الشعراء والروائيين إلى فترات حدثت فيها انتصارات أوهزائم مماثلة، وأنا اتجهت إلى فترة وقعت فيها هزيمة مماثلة، وهي هزيمة مرج دابق التي حدثت عام ١٥١٧، ولأنني أعدت اكتشاف التاريخ المملوكي مرة أخرى، بعد ١٩٦٧، واكتشفت أنه مازال مستمراً حتى يومنا هذا، فالقيم المملوكية التي كانت موجودة في السلطة لا تزال موجودة حتى هذه اللحظة، وحتى ندلل على ذلك نحتاج إلى وقت طويل، قد يستغرق وقت الندوة كلها. وانتقل إلى النقطة التي لاحظتها في حديث الدكتور محمد براءة فقد أشار إلى عدم تبعية الرواية للسياسة، وأنا أتفق معه تماماً، وأرفض أن تكون الرواية بوقاً بأي شكل دعائي، ولكن هل يعني ذلك أن أتجاهل ما يحدث في اللحظة الراهنة من هموم عامة، فما حدث في ١٩٦٧، وما حدث في لبنان وما يحدث في العراق، هذا بالنسبة إلى يمثل همّاً شخصياً، يتجاوز الهم الخاص بالحب والكراهة والعلاقات العاطفية. فأنا أعاني في هذه الأمور العامة على المستوى نفسه الذي أعاني به همومي الشخصية وربما أكثر، وأعيش محنة ما يحدث في العراق الآن - على سبيل المثال - وما تريد أن تفعله أمريكا من قمع للعرب والمسلمين، فهل أتجاهل كل هذا بدعوى أنني أرفض إقحام السياسة في العمل الروائي، مثل هذا الرأي يمثل اتجاهاً خطراً على

الرواية العربية، إذ يؤدي إلى إعلان بعض الكتاب الشباب الآن عن اكتفائهم بالجسد في كتاباتهم، وهذا الجسد إذا لم أنبئه إليه وأحافظ عليه، ستخترقه أشياء كثيرة، ويصبح مستباحاً، وهذا يعني في النهاية أن هذا الجسد إذا لم أعتبره وطناً، وإذا لم أنبئه إليه جيداً، لن يصبح جسدي، بل يصبح مخترقاً.

أيضاً أريد أن أتعرض إلى ما أشار إليه الشاعر مريد البرغوثي، وأظنه أراد أن يتحرس بي، عندما ذكر مسألة الأساليب العتيقة القديمة عندما تسأل هل يجوز أن يستعين الروائي بأسلوب قديم للتعبير عن موضوع حديث، ويستخدم هذا الأسلوب في الرواية. وأنا في الحقيقة حاولت ذلك، لكن لماذا؟ لأنني في رواية (الزني بركات) مثلاً، كان هناك تفكيك لمفردات العصر الملوكي، ومحاولة لإعادة صياغتها، وعندما تدرس هذا العصر دراسة معمقة وشارحة، لن تجد جهازاً لليص بهذه المهارة التي كان عليها في فترات تاريخية أخرى، هناك أشياء متخيلة لم توجد بعد في أساليب البص التي تخيلتها في هذه الرواية، في محاولتي لإدانة القمع الذي رأيته وعرفته. واستخدام اللغة هنا جزء من المعمار الروائي، له أهداف محددة، وأريد في هذا الصدد أن أشير إلى الظروف التي كتبت فيها هذه الرواية، فال معروف أن مصر عانت من وجود رقيب في الصحف، ظل موجوداً في جهاز الرقابة، الذي أُلغى عام ١٩٧٦، ولكنه لم يزل موجوداً في جميع البلاد العربية الأخرى، فهي تراقب ما يطبع من كتب، وتخنم النص بالموافقة على تمريره حتى الآن، هذا الرقيب أُلغى في مصر عام ١٩٧٦، وعندما ذهبت بالرواية لأتشرها كنت أعي ما أفعل، وسررها الرقيب على أساس أنها مخطوط قديم!! هذا ما حدث فعلاً، وهو ما يعني أن الظروف أحياناً تفرض استخدام شكل معين في الكتابة واللغة. وأنا أعتبر أن السرد أو اللغة أو الأسلوب، يمثل حالة، ومن أكثر الأشياء التي تثير سخريتي أن يقال عن هذا الكاتب أو ذاك إن أسلوبه جيد... أو حلوه.. فهذا يعني أن عنده كليشيات جاهزة، وينفي أن اللغة حالة قائمة بذاتها، واللغة التي كتبت بها (الزني بركات) ومعاتاتي في استيعابها ومحاولة تمثيلها، والكتابة بها تختلف عن اللغة التي كتبت بها (وقائع حارة الزعفراني)، ولو كتبت الرواية الأخيرة باللغة ذاتها التي كتبت بها (الزني بركات)، لأصبح الأمر مضحكاً، واقتضت الحالة الروائية لغة أخرى.

هناك لي أن أشير إلى ثراء اللغة العربية، فهي تضم أساليب هجرت لأسباب حضارية وتاريخية كثيرة، انقطع العهد بها، وعن نفسي أنا لا أؤمن بكلمة «لوه» في التاريخ، لكن أحياناً لا أمنع نفسي من سؤال: ماذا لو أن ما كان لم يكن، ولو أن معركة مرج دابق لم تقع، فماذا كان حالنا لو أن ١٩٦٧ لم تحدث، وهذا تساؤل صوفي مشروع، لكنني أريد أن أؤكد على ثراء اللغة العربية وغناها، وهذا الثراء يعني في بعض أوجهه، أن كثيراً من الجسور تقطعت مع هذه الأساليب، ومحاولة إحياء الأساليب القديمة جزء من محاولة الإبداع الروائي الذي أقوم به.

ودعوني أسأل أيضاً: ماذا كان يمكن أن تصبح عليه الرواية العربية لو لم يتم زرع الأشكال الغربية في الرواية العربية، التي أنجزت في هذا القرن؟ وأنصوّر أن مهمتنا الآن باعتبارنا روائيين هي استرداد الأشكال القديمة، ليس بدافع الجري وراء الموضة، وليس بدافع التفرد، ولكن لأن المسألة مرتبطة بحرية التعبير، أنا لو كنت أتحدث لغة أخرى غير اللغة العربية، فمن المؤكد أن ملامحي ستصبح مختلفة، ولو أن أم كالثوم تغني بلغة أخرى غير العربية، لاختلف صوتها، وهذا أمر يرتبط بالخصوصية، ولماذا يوجد من يريدني أن أُلغى خصوصيتي، الآن، في ظل الكلام الدائر في العالم عن نهاية التاريخ، وهذا غباء، وحتى لو انتهت الكرة

الأرضية بعد خمسة مليارات عام، كما قدر لها، فهذا أمر يقلقني للغاية. فلماذا نتجاهل هذه المسائل التي تفرض الخصوصية؟ فالمسألة ليست شكلاً، بل ترتبط بحرية التعبير، ولذلك أقصّر أن الجهد التأصيلي الحقيقي، هو الذي يقوم على استرداد وتأصيل هذه الأشكال المزروعة في التربة التي هجرت، وهذه هي المحاولة التي أقوم بها ليس في (الزيتى بركات) وحدها، بل في أعمالها كلها.

إبراهيم الكوني،

له الحق أن يشعر جمال الغيطاني بقلق، لأن الكرة الأرضية سينتهي عمرها بعد خمسة مليارات عام، لأن الإنسان قيمة خالدة، يجب الحفاظ على خلودها، كما أن كل إنسان فينا يحس أنه خالد، ويسعى إلى استمرار هذا الخلود، وهذا يعيدنا إلى مشكلة الروح، ولماذا تنتصر الروح، ولماذا التاريخ هو تاريخ الروح، وليس تاريخ الأحداث، أو تاريخ الزمان، أو تاريخ النشاط الخارجي للإنسان. وليس هناك اختلاف مع ما قيل في هذا الصدد، وإن كل ما قيل يصب في هذا النهر. ولنرجع إلى الأوائل، نرجع إلى أرسطو، ونتعرف ما يقوله هنا، فهو يقول إن هدف الإبداع هو تأليف الأسطورة، وهذا ما ذكره في كتاب (فن الشعر)، وما معنى تأليف الأسطورة، وبلغه عصرنا الأسطورة تعني الأمثلة والأمثلة، هي خلاصة التاريخ، وخلاصة التجربة الإنسانية عبر الدهور. وهنا لانتقل التاريخ فقط، فهي التي تتحدى الزمن، وبالتأكيد التاريخ غير الزمن، التاريخ شيء والزمن شيء آخر، لكن إذا قرنا أن نحشرهم في الزاوية نفسها، فهذه هي قيمة التاريخ، وهو ما يبقى لنا من التاريخ، أعنى أن ما يبقى لنا هو أمثلة الخليقة. والمهم هو البعد الروحي للتاريخ بشكل مستمر، ولو أخذنا مثلاً نموذجياً نتجدد ملحمة (البحث عن الزمن الضائع) لمارسيل بروست، وهي تعني التاريخ الذي أراد مارسيل بروست أن يكتبه، هل هو تاريخ المجتمع الفرنسي فيما بين نهاية القرن التاسع عشر والقرن العشرين، أم هو التاريخ الروحي للبحث للوجداني مارسيل بروست، بالتأكيد هو التاريخ الروحي للبحث للوجداني، ولو جئنا إلى المؤرخين، ولنرجع إلى هيرودوت، الذي اعتبره أعظم روائي في التاريخ، والسؤال الذي يطل علينا هنا هو لماذا كتب هيرودوت تاريخه؟ بالطبع كتبه لا كي يسرد علينا أحداثاً تاريخية، ولكن لكي يقول لنا الأمثلة. ولهذا السبب فإن حجم الأساطير الموجودة في تاريخه، يفوق حجم الأساطير الموجودة في (الإلياذة)، وبنائها هو التركيب نفسه والمعمار نفسه المعروف في الرواية، بل أراه معماراً أرقى مما عرفته الرواية على الإطلاق، إذ لا تختلط فيه الأصوات، ويذهب إلى الأمام، ويرجع إلى الوراء، يستعمل الموسيقى والسمفونية، وهو عمل هذا الشكل لكي يقول لنا إن الإنسان هو قيمة واحدة، منذ خلق إلى يوم لا يفنى فيه.

أمينة رشيد،

عندى نقطتان أو ثلاث في الحديث عن معاني التاريخ، وعلاقة التاريخ بالزمن، وعن تلويث التاريخ، وعن اللغة وفنونها، وعن تاريخ الماضي الحاضر المستقبل، وقبل أن أتحدث أريد أن أمحو التباساً حدث بين ما قالته د. بمعنى العيد، وما وصل إلى جمال الغيطاني وفهمه على أنه تكذيب له، والواضح أن د. بمعنى العيد لم تكذب الغيطاني، لكن دخلت في موضوع النوايا، وهذا شيء، وما تقوله الرواية - (الزيتى بركات) - شيء آخر، وبالضبط كما هو الأمر مع بلزك، الذي كان الاشتراكيون والشيوعيون يرونه كاتباً ثورياً بعد إنجاز، في حين أن بلزك، رجعى، يحن إلى الملكية، ويكره الثورة الفرنسية، ويخيل إلى بهذا المعنى، أنه لا يوجد فرق بين نوايا الكاتب، وما تقوله الرواية.

يحيى العيد،

كلمة واحدة سأقولها أوضح بها المقصود، وهى أنتى قلت إن جمال الغيطانى تحدث عن مفهوم الزمن المطلق، فى حين أن روايته كانت عن الزمن التاريخى المتعين فقط.

إلياس خورى،

إنما المعانى بالنيات.. ولكل كاتب ما نوى فى روايته.. (يضحك).

أهنة رشيد،

أعود للحديث عن معانى التاريخ، فهناك معنى للتاريخ كما يراه المؤرخون، وأنا شخصياً استخدمت فى تصنيفى، وفى الشغل الذى أقوم على تنفيذه ثلاثة معانٍ للتاريخ، وللأسف أخذت هذه المعانى عن ناقد فرنسى، وأخشى أن أرد اسم، أو اسم أى ناقد أو كاتب أجنبى، فى هذا الملتقى عن «خصوصية الرواية العربية»، وطبعاً اللغة الفرنسية تسمح باللبس بثلاثة معانٍ لكلمة التاريخ، فهناك التاريخ بمعنى تسلسل أحداث تاريخية، وهناك التاريخ بمعنى الرؤية لهذه الأحداث، وهناك المعنى الثالث للتاريخ وهو الذى استخدمته فى عملى على النصوص الأدبية، وهو الحكايات التى يحكيها الأدب، والتى من الممكن ألا تكون لها أية علاقة بالتاريخ، كما يمكن أن تكون لها علاقة.

وفى ما يخص تلويث التاريخ، فقد تحدثت فوزية أسعد عن تلويث الاستعمار للتاريخ، وأربط بين ما قالته، وبما قاله إلياس خورى عن فقدان الذاكرة، فالحكومات العربية، بما فيها الحكومات الوطنية، لعبت دوراً أيضاً فى تلويث التاريخ، ويكفى أن أشير إلى أنه فى العهد الناصرى الذى نفتخر به ونعتبره عصراً وطنياً، تعلم التلاميذ فى المدارس أن التاريخ الحديث فى مصر وقف عند الزعيم أحمد عرابى، وبدأ مرة ثانية مع جمال عبدالناصر، وهو أمر لا يقبل، لأنه بعد ذلك سوف يؤدي هذا الإلغاء إلى تلويث الفترة الناصرية ذاتها. إذن تلويث التاريخ حاصل، وخلط ذاكرتنا موجود، وهنا يبرز دور الأدب، وهو دور مهم جداً، فى حكاية التاريخ بطريقته، وهنا طبعاً كلنا مقصرون، لأننا لانركز بشكل كافٍ فى هذا الأمر. وأوافق الشاعر مرشد البرغوثى على ما قاله فى شرح كيف تتم هذه الإعادة، إعادة كتابة التاريخ روائياً، لأن النص الأدبى يقول تاريخاً آخر، وليس دوره أن يحل الثغرات. ولكن مرشد البرغوثى اتهمنا بالمبالغة بعض الشيء، لأن الحديث يطول عن الوصف واللغة والتقنيات، وأتصور أن هذا ما لخصته عندما تحدثت عن أن الرواية تقول بإيقاع التاريخ واستعارته. وعندى صفحات وصفحات من الدراسات عن هذا الأمر، ولكن لم يكن ممكناً أن أتحدث عنها هنا. وهذا يوصلنا إلى تأكيد أن التاريخ شئ والزمن شئ آخر، لكن هناك فى رأى نقطة التقاء بين التاريخ والزمن، وهو ما يعنى جداً فى الحديث عن جماليات الرواية، لأن الروايات التى - شخصياً - نقول لى كثيراً، هى الروايات التى تعطى إيقاع الزمن، وليس بالضرورة أن تحكى أحداثاً تاريخية. ولو قارنت بين (الباب المفتوح) للطيفة الزيات التى بها أحداث تاريخية كبرى، و(الشيخوخة وقصص أخرى) للطيفة الزيات أيضاً، أرى أن مجموعة (الشيخوخة..) تعطى إيقاعاً زمنياً، ربما أكثر من (الباب المفتوح) بكل المعانى.

إلياس خورى،

الحقيقة استنتجى من الحديث الذى دار حتى الآن، أنه أظهر قدر اختلافاتنا عن بعض، ولا أعرف لماذا توجد فى كيمس واحد، وكأننا بلا اختلافات، وربما كان السبب فكرياً وسياسياً، فقد انهارت التكوينات اليسارية بالعالم، وبالعالم العربى، ومعها انهارت لغتها، وهذا بعد أعلى درجات الانهيار، وهو ما يظهر فى

الأدب، وليس في السياسة. وجمال الغيطاني يتحدث عن نهاية التاريخ، ويعلم أنه ضد هذه الفكرة، وهذا حديث في السياسة، لكنه في الأدب يقول إن المستقبل هو الماضي. وهذا في رأيي هو نهاية التاريخ، ففي الأدب نحن في مكان، وفي الفكر السياسي نحن في مكان آخر، وهذه مشكلة كبرى في الثقافة العربية اليوم. وبالتالي أطلبكم بالبحث عن طريقة لتنظيم الاختلاف، ولو سألوني عن رأيي في عنوان هذا المؤتمر عن «خصوصية الرواية العربية» لاخترت عنوان الاتجاهات الجديدة في الرواية العربية، فالذي أراه أن الرواية بعد تجميع محفوظ موجودة كلها في كيس واحد، وهذا ليس صحيحاً، فهناك اتجاهات مختلفة، وبيان هذه الاتجاهات، دور ناقص لا يقوم به النقد، ونحن مسؤولون عنه، رغم أن كلنا نعمل في النقد، وكل واحد منا حكى عن تجربته بالشكل الموارب، لكن التصنيف للأعمال الأدبية الجديدة، وهي الأعمال التي بدأت مع الستينيات، ومعها نشأ ما يمكن أن نسميه بالحساسية الجديدة، وهذه الحساسية هي مجموعة حساسيات واتجاهات مختلفة، لغوية وبنائية بشكل واضح. وأنا شخصياً لا أستطيع أن أتخيل أن مهمتي أنا الروائي، أن أستعيد الأشكال الماضية، مثلما اقترح جمال الغيطاني، أو أن أتخيل الكلام الذي قاله إبراهيم الكوني. وإذا كان هدف الأدب هو أن يصل إلى جوهر التجربة الإنسانية في كتاب واحد، فهو إما القرآن الكريم أو الإنجيل المقدس، ونخلص من البحث عن هذا الجوهر. وفي رأيي أن الرواية جوهرها هي فن الزمن، هي فن متحول بتحول الزمن، ولذلك ترتبط الرواية بالتغير، وشكلها متغير دائماً، ومفتوح، لأنها شكل مرتبط بمشاكل الناس. ومهمة الرواية تجديد اللغة، إدخال الحكى، فمشكلة اللغة العربية الفظيعة التي نعاني منها، هي عدم وجود قواميس لغوية، وكل لغات العالم الحية تجدد قواميسها كل ثلاث أو أربع سنوات، لإدخال الكلمات الجديدة إلى اللغة. أما عندنا فلا يوجد عندنا قاموس حديث عربى وضع لإدخال الكلمات الجديدة. ومهمة الرواية هي نقل الكلام والهامشي وغير المعترف به ذاكرة الناس المحبوة إلى اللغة، وهنا أتفق مع جمال الغيطاني على أن السلطة اليوم هي سلطة العصر المملوكي، وليس المجتمع المملوكي، تلك السلطة التي تحاول أن تمنح ذاكرة الناس في العالم العربي، ومهمة الرواية أن تجدد هذه اللغة، وأن تدخل عليها كلامنا، وأن تعود إلى سمات اللغة العربية التي نسيناها وهي أنها لغة متعددة، أو مجموعة لغات، وهو ما أكدته القرآن الكريم، فالعرب يتحدثون عدة لهجات مختلفة، وحدتها اللغة العربية، وهذا هو الغنى العميق للغة، وهنا أريد أن أشير إلى الرواية التاريخية المصنفة، التي صنفها لوكاتش، وتحدث عنها، رغم أن الغيطاني لم يحب كتاب لوكاتش. وإذا كان الكاتب لا يكتب الرواية التاريخية، فإن لوكاتش عندما اختار رواية (سلامبو) نموذجاً للرواية التاريخية، فقد كان مفترضاً أن يعمل ترسيمة لفن جديد، نشأ في قلب الفن الروائي، في إطار التمييز بين التاريخ والحكاية. والروائيون العرب الذين يكتبون عن الحاضر لا يكتبون رواية تاريخية، بل يتعاملون مع الحكاية، ومع المروى ومع ما لا يكتب، ولذلك فمهمة الروائي العربي كبيرة، نظراً للظروف التي يعيش فيها الروائيون العرب، فلا توجد عندنا صحافة، فعمل رواية هو عمل تحقيق صحفي، وأن يبدأ العمل من الألف إلى الياء، والروائي مضطر أن يعمل كل شيء في عمله. وعندما كتبت رواية عن فلسطين عام ١٩٤٨، اضطرت إلى أن أذهب إلى الخيم، وأسجل هناك للناس، نظراً لأن هذه الحكايات الشفهية لاتوافر في مكان آخر غير الخيمات التي يعيش فيها الناس، ومن هنا أدركت مدى الفظيعة التي نعاني منها بين الحكاية كما حكى عنها واسيني الأعرج، واللغة المسيطرة، لغة الصحافة ولغة السلطة ولغة التلفزيون ولغة الإعلام.. حتى اللغة الأكاديمية، هناك فصل شاسع بين لغة الناس واللغة المسيطرة، وأرى أن مهمة الروائي والفنان، أن يختار لغة الناس، بدلاً من الانحياز إلى اللغة المسيطرة، ولا يعني هذا أننا لن نعمل روايات من أنواع أخرى، بل المفروض أن توجد اتجاهات مختلفة، وأن تتعايش هذه الاتجاهات، ودورنا أن نوضح هذه الاتجاهات المختلفة، ولانقل إن هناك رواية جديدة، واحدة، وإنا جميعاً نشبه بعضنا بعضاً، لأننا بالفعل غير ذلك.

وايسنى الأعرج.

أبدأ من ملاحظة بدأتها د. سامية محرز، حول العلاقة بين التاريخ والرواية، على أساس أننى قلت إن العلاقة تكاد تكون متوازنة، لأنه لا يوجد تقاطع، ويبدو أننى لم أفسر ما أردته بشكل جيد، ولكن أنا قلت إن العالمين يختلفان، عالم الرواية هو عالم غير ثابت، بينما عالم التاريخ هو نسبي، أو يدعى ذلك، فهو ثابت، على أساس أنه يبنى على حقائق تاريخية، أما التقاطعات بطبيعة الحال فهي موجودة، لأن كليهما ينطلق من مجتمع واحد، وهذا المجتمع بشكل المادة الأولى للكاتب الروائي وللمؤرخ، وهو ما يعنى أنه لا يوجد اختلاف كبير، ثم إن هناك علاقة كذلك تتدرج بشكل آخر، بين علاقة النوعين، وهى علاقة مرتبطة بالتاريخ، وعلاقة الحكى والذاتية، التى هى مرتبطة بالكاتب الروائي المبدع.

وردت كلمة حول التاريخ الملوث، وأعتبرها كلمة أخلاقية، ولا أحبها كثيراً، وهذا يفترض ضمناً أن هناك تاريخاً نقياً وغير ملوث، وفى الحقيقة لا يوجد تاريخ ملوث، وتاريخ نقي، يوجد ناس يدنون هذا التاريخ ضمن شروط معينة، وضمن قوة معينة، ويعبرون عن مجموعة اجتماعية مسيطرة، تمتلك قوة هذا التدوين، وتمتلك قوة هذه الكتابة، أسميها السلطة، أو نسميها كما نشاء، وأناس آخرون ينشئون تاريخاً من نوع آخر، وهو تاريخ الحكاية، التاريخ المرورى من السير القديمة، التى تشكل كذلك مادة إبداعية. هناك عنصر ثالث لم نتحدث عنه كثيراً فى هذه المادة التاريخية، وهو فعل الحرية، إلى أى مدى يستطيع الكاتب العربى الذى يستعمل هذه المادة التاريخية على الأقل كمداد أولية للكتابة، إلى أى مدى يستطيع أن يكون حراً فى تعامله، لأن الحرية معناها الإبداع، أى أنه يتناول هذه المادة التاريخية كمعطى عام، ولكن قدراته وطرقته فى التعامل، هى التى تحدد هذا النوع من تعامله. والسؤال الذى يطرح نفسه ولا أملك إجابة عنه على الإطلاق، هو إلى أى مدى يملك هذا الروائي العربى هذه الحرية، ضمن شروط مقيدة لها، فهو فى الحقيقة ليس حراً، حتى فى اللحظة التى يتخيل نفسه فيها أنه يفتح موضوعات ومساحات للنقاش حول مثلاً الرواية والتراث، وهل نحن الذين حددنا هذه المساحات النقاشية، أم أننا خاضعون لدائرة نقاشية تتجاوز المعطى العربى، وتقع فى نوع من التماس مع مساحات ثقافية أخرى، حدها الآخرون، ونجد التجليات المختلفة عندنا نحن المثقفين، ونطرحها وننصروا أننا ننظرها، لأن عندنا قضايا عربية خاصة بنا، ولكن فى الحقيقة ربما أقول إن مساحات النقاش يحددها الآخرون، أى يحددها الذى يسيطر.

بنسالم حميش.

أوضح فقط أن ما حاولت أن أقوله، أى الفكرة الأساسية فى حديثى، عن الرواية التاريخية، أنها ظهرت جنساً أدبياً مواكباً لبروز شئ اسمه الوعى التاريخى، وهذا أمر لا شك فيه، فهو الوعى بأن هناك تاريخاً فى صيرورة متواترة من التغييرات، وأن هذه التغييرات لابد أن يكون لها أثر ما على الفرد، وعلى حياته، والروائي هنا قائم لكى يلتقط انكسارات الكل على الجزء، أى انكسارات التاريخ على الفرد، ومن هنا جاء الكلام عن الشخصية التاريخية، وما إلى ذلك.

والزمان هو موضوع التاريخ، قال بهذا حتى المؤرخين من الدرجة الثانية، مثل السخاوى، فى (صاحب الإعلان بالتوبيخ لمن ذم التاريخ)، والتصورات للزمان كثيرة وشتى، هناك التصور الفلسفى الميتافيزيقى الأسطى، وهناك التصور الطبولوجى الذرى النمطى، وهناك التصور الصوفى الدائرى، وهو الذى يتحيز له صديقنا جمال الغيطانى، ثم إن هناك شيئاً آخر، وهو أنه لابد أن تكون واعين به، وهو أننا نحن الأحياء، لابد وأن يكون لنا دور فى صياغة هذا التاريخ. وحتى بعض السلفيين تحدثوا فى هذا الأمر، مثل الأفغانى ومحمد

عبد، تخدثوا عن فضل الخلف قياساً إلى السلف، لأن السلف لم يقرأوا للخلف، والعكس هو القائم، وهو أن الخلف هم الذين يقرأون للسلف، بمعنى أن الخلف لا يمكن أن يكون لوجودهم معنى إلا بإضافات من التراكم والمطامير التي تشكل عقد التاريخ والتراث، ثم قراءة الآخرين لابد وأن تضعا أمام هذا السؤال، وهو ما الجديد الذي يمكننا أن نأثي به؟ وهذا هو سؤال الحداثة، كيف يمكن لقراءة السلف أن تبثنا على تطوير الرؤى وتعميقها وتجديدها. أما الإشارة التي قام بها الدكتور محمد بركة، وهي صائبة، عن مدرسة الحوليات، ولابد أن نعرف الأشياء والحالات، كالحداثة، والألم، والفرح، فهذه الأشياء لها تاريخ، والجميل في هذه المدرسة هي أنها حققت هذه النقطة في التاريخ. كما كان يكتب من طرف المؤرخين التقليديين، وجعلوا - كما قلت - الطبقات والشرائح الاجتماعية بحالاتها ومعيشتها موضوعاً للتاريخ. وأكدت نقطة مهمة، وهي أن رواية (سلامبو) لفلوير، لم أذكرها إعجاباً بها، ولكن فقط لتأكيد شيء مهم وهو أن فلوير في هذه الرواية تعب كثيراً في مجال التنقيب ومجال البحث وفي التقصي، واضطر أن يذهب إلى قرطاج، بحثاً عن مصادر موضوعه المؤقتة، وهو يحكي كل هذا بنفسه، وأتى محملاً بهذه المؤهبة في رواية تاريخية. وبالإضافة إلى هذا قدم هذا العمل الجبار، كما الشأن بالنسبة إلى رواية (اسم الوردة) لأمبرتو إيكو، وهو كتب كتيباً عن هذه الرواية، أسماه «الحاشية على اسم الوردة»، وأستحي أن أتحدث عن نفسى دائماً في هذا الصدد، وبصينتي بعض الخجل، ولكن استثناء أقول فقط إنه فيما يخص الحاكم بأمر الله، وهو ليس محور الرواية التي كتبتها، والكتاب والمؤرخون وصفوه بذلك بحكم أنه الخليفة السادس للدولة الفاطمية، وبحكم إصابته بالمتنحلي، ولكن أنا بوصفي روايتها بحثت عن الجديد في مقاربتى، وهو أن أدمج شخصيات يشار لها عرضاً في السجلات التاريخية كهذا العبد المسعود، الذي استعمله الحاكم بأمر الله للحجة، بالعقاب اللواطى، وست الملك أخت الحاكم بأمر الله، والعبد أبو رقوة، الذى طار عليه في برقة، وكاد أن يعصف بالدولة الفاطمية، وكل هذا يعنى أن هناك خيانات وقعت في صفوفه، وأبو رقوة هذا الذى تسمى، لكى يعارض الحاكم بأمر الله، الثائر باسم الله، واستدراج هذه الشخصيات المهمشة من طرف المؤرخين، وجعلها تحتل الصدارة التى يحتلها الخليفة، هذا ما حاولت أن أقوم به.

كذلك الشأن بالنسبة إلى العلامة ابن خلدون، فهو ليس كل شيء في هذه الرواية، بالعكس، فقد زوجته في حين أنه لم يتزوج في القاهرة، عندما كان يمارس عمل القضاء، وفصلت أشياء هي من باب الافتراض والتخييل وما إلى ذلك. أما المائدة المستديرة نفسها، فقد غاب فيها - للأسف الشديد - محور الرئيسى والمهم - في نظرى - وهو محور علاقة الرواية بالفلسفة، لأن باحثين عندما تحدث عن الروائيين واختار منهم الكبار مثل جورجول وديستوفسكى وغيرهما.. اهتم بهم واختلق كلمة جميلة هي الوحدة الفلسفية، وكان يحاول التقاطها في هذه الرواية الكبرى. وأتمنى بالنسبة إلى اللقاء القادم، أن تمثل هذا الموضوع، لاسيما أن بورخيس أفاد من الموضوعات الفلسفية كالعود الدائم، والزمان، وعلاقة الإنسان بالكون - وجعلها إلى قضايا روائية وحكاية.

ساجية موزى:

أسألكم: هل بيننا مؤرخون يشاركون في هذه المائدة المستديرة، خاصة أننا نتحدث عن الرواية وعن ماهية التاريخ وتعريفه، وأنا أعرف أن المؤرخين اليوم عندهم شبه إجماع على أنه لا يوجد شيء اسمه تاريخ، لأن كل شيء تاريخي، وأعتقد أن هذا التعريف مريح، بدلا من محاولات التصنيف، وما نفعله الآن هو تاريخ، نظراً لأن المشكلة الكبرى هي مسألة تحديد المجال، وهذه مشكلة عند المؤرخين وعند النقاد أيضاً، في تحديد ما التاريخ، وما الأدب. والنقاد وصل بهم الأمر إلى تحديد الأدب بأنه ما يدرس، وكل زمن سيتغير تعريفهم لماهية هذا الأدب، إذن، البحث عن تعريفات توضح الأمور في رأيى أمر لن يفيدنا.

هناك أيضا ما يؤيد الرأي القائل بحكاية تلويث التاريخ، إذ لا يجوز إذا كنا سنقول إن التاريخ بناء يبنى ويعاد بناؤه باستمرار، فهذه مسألة من لديه السلطة في وقت ما لكتابة التاريخ من وجهة نظر هذه السلطة، وليس من وجهة نظر أخرى.

أيضا أود أن أشير إلى ما تطرق إليه محمد برادة بالنسبة إلى حكمه بأن يكون هناك انفصال ما بين الرواية وما هو سياسى اجتماعى، وما أستغرب له هو أن الروائيين عندهم إحساس بأنهم من الممكن أن يختاروا أن يكونوا جزءاً من التاريخ، أو أن يخرجوا خارجه، ولا أعتقد أن هذا الاختيار مطروح أصلاً.

وهدى بركات أشارت فى كلمتها إلى شيء مواز، وهو مسألة الذات مقابل المجتمع، ونحن أيضا لاستطيع أن نقيم هذا النوع من الفصل. أما ما تطرق إليه إلياس خورى، عن أن الرواية تتعامل مع الحكاية ومع الشفاهى، وهنا يوجد تناقض أبداً بين ما بدأت به، وما انتهيت إليه، فالرواية العربية المعاصرة لاتعتمد على الشفاهى فقط، فقط يمثل جانباً جزئياً، إلى جانب أشياء أخرى تعتمد عليها الرواية. والرواية ليست فقط أسلوب القص الوحيد الذى يلجأ إلى الشفاهى، فالتاريخ أيضا يلجأ إلى الشفاهى، ومبنى على الحكاية، وهو ما يتطلب ضرورة الربط بين القص فى التاريخ والقص الروائى.

أمينة رشيد

هناك فرق بين التاريخ الواقع من قبل السلطة، وإعادة بناء التاريخ فى كل فترة من الزمن، ومن قبل كل فئة تقرأ التاريخ بشكل آخر، ومن زاوية مختلفة.

محمد برادة

من ميزات الموائد المستديرة، هى إبراز الخلاف – كما قال إلياس خورى – ولذلك يجب أن نتوقف عند النقاط الخلافية، والنقطة الخلافية فى نظرى، كما حاولت أن أوضح، هى أننى لست ضد استعمال التاريخ، أو الاجتماع، أو الإحصاء، أو السوسولوجيا... أو ما شئتم، وكل ما أريد أن أقوله هو ضرورة أن نفكر فى هذه العلاقة بين الرواية والتاريخ، من منظور فك الثبعية. فى مرحلة سابقة أسهبوا فى الحديث عن العلاقة بين الرواية والسياسة، ثم الرواية والمجتمع والآن الرواية والتاريخ، ومثل هذه الأشياء يجب أن يعاد التفكير فيها من منظور معين، مادامت هذه الرواية من حيث هى خطاب، قائم على التقاط خطابات متعددة، ولا يمكن أن ينتمى إلى مجال معرفى واحد، فالأهم هو أننى أجد نفسى أمام هذا النص الروائى، يخاطبنى كقارئ، ويقدم لى شيئا، وأشارك فى إعادة إنتاجه، وفى التفكير فى السياسة والمجتمع والدين والجنس... هذا هو المهم. وبعبارة أخرى وهو ما أريد التركيز عليه، يجب أن نطرح المسألة بوضوح، فالرواية العربية من حقها بعد هذه المرحلة التى قطعت فيها أشواطاً على درب النضج، أن تتعامل مع جميع المواد الخام بنوع من التساوى، ولا أقول إننى أستعمل الحب أو التاريخ أو السياسة فقط، ولكننى أستعمل كل هذا، ولأيهم القدر، بل ما يهم هو ما يعطيه النص الروائى، هل هذا النص الروائى يقدم متعة، ويقدم أسئلة، ويقدم انفتاحاً فى التفكير وإعادة التفكير فيما يبدو قائماً ومتشعباً، وفى الرد على جمال الغيطانى أستعير عنوان كتاب (الديمقراطية ضد الدولة)، وهى الضمان الوحيد لاستمرار الديمقراطية، فالدولة تنحو إلى وضع المؤسسات، وهذه المؤسسات توزع السلطات فى كل المجالات وتنتهيا، والديمقراطية ليست شكلية، وإذا فهمناها على أنها شكلية فهذا مناهة قتل لها، بل هى دائماً إعادة النظر فيما هو قائم. بهذه الاستعارة أقول إن الرواية ضد الخطابات السائدة، ويجب أن نظل دائماً ضد الخطابات السائدة. وبالمناسبة جمال الغيطانى تحدث عن الخلود، وأظن كذلك إبراهيم الكونى، وعندما نعود إلى فكرة الديمقراطية عند اليونانيين القدماء، نجد أنهم تميزوا عن المتخيل الحديث، بكونهم

كانوا يتحدثون عن لغة الهالك. والتراجيديا نفسها هي إقرار بالموت، والإقرار بالموت هو إقرار بالديمقراطية، أرى بتداول الإنسان وتداول الحياة.

بنسالم حبيش،

أتمنى ألا نبعث القارئ على الخوف مما يمكن تسميته الآن بجنس الرواية التاريخية، وأتمنى ألا نخوفهم منها، حتى نجعلهم يعتقدون بأن الأمور تتعلق بمواضيع تاريخية غريبة. وهناك دراسات رائعة تمت عن رواية (سلامبو) لفلوير، رأى أصحابها أن هذه الرواية تقترب في قيمتها من رواية (مدام بوفاري)، ووصفوا ذلك بالنص والمقارنة، لأن فلوير ظل هو هو، فقط ما كلفته رواية (سلامبو) من مجهود لم تكلفه كتابة رواية (مدام بوفاري). وللكتابات تاريخ وتاريخ، وأحسن شيء وأصوب طريق أن نطلع على تاريخ هذه الكتابات لكي نستجلي الرؤية، ونلمس الدرب، وما يلزم أن تضيفه مثلاً أعمال جورجي زيدان وعلى أحمد باكثير، وبالطبع يمكن أن ندرج كتاباتهم في سياق الكتابة الروائية التاريخية، لكن هل من المعقول الآن أن أنسج على منوالهم؟ بالطبع لا... لأنني أعتقد أن هذه الطريقة طريقة تقليدية، لأن التصور عندهم ربما يكمن في أن التاريخ جزار يفتحمونها، ثم هناك شخصيات يأخذونها، وليست هناك علاقة شوق وعلاقة وجدان مع هذه الشخصيات التي تتناولها هذه الروايات في إطار آخر وبغاية أخرى.

أهداف مويب،

طرح الشاعر البرغوثي أسئلة مهمة وأنا كنت أحب أن نتحدث فيها عن تقنيات صناعة الرواية، وللأسف لم يكن الباب مفتوحاً لهذا الحديث، وهي الأسئلة الشيقة التي تتمنى أن تناقشها عبر من يهذب الشغل. أما ما أثار إبراهيم الكوني وكأنه يضع نوعاً من التعارض في سؤاله عن غاية مارسيل بروس في روايته (البحث عن الزمن الضائع)، وهل كان يسجل تاريخ فرنسا في ذلك الوقت، أم كان يسجل التاريخ الروحي لبطله؟ وأنا لا أرى تعارضاً بين الاثنين، بل إنني أرى أن التاريخ الروحي للشخص أو لبطل الرواية، مرتبط ارتباطاً وثيقاً بتاريخ الوقت الذي يعيش فيه. أما الكاتب جمال الغيطاني الذي تساءل هل الكاتب له موقف سياسي أو يتجاهل السياسة، وهنا عودة إلى الكلام عن التاريخ، وأهميته للروائي، ومتى ينشغل الروائي بالتاريخ، وهل هذا يحدث في فترات زمنية معينة، أو في فترات القلق. وما أتصوره أننا مشغولون إلى حد كبير بالسياسة بمعناها الأوسع، بل إن تجاهل السياسة يعبر في حد ذاته عن موقف سياسي، أو كما قال إدوارد سعيد بأن المثقف دائماً يقع في موضع مضاد للسلطة، وفي الأحقاب التي رأينا فيها المثقف أو الفنان صوتاً للسلطة إلى حد ما، فالأمر يرجع إلى إيمانه بفكرة السلطة ذاتها، وإن كان الأمر ينتهي به غالباً إلى موقف مضاد للسلطة نفسها، حتى ترسخ وتقوى. والرواية لا توجد لها ورقة عمل محددة، ولا يمكن أن تكون، والروائي مطالب في البداية بأن يشهد القارئ، ويدفعه إلى دخول عالمه الذي يقدمه في روايته، ولن يتم ذلك له إلا عبر الصدق، والإجادة في التقنيات الروائية.

رضوى عانور،

أعتقد أنه كان منوطاً بي في نهاية هذه الجلسة الثرية أن أقوم بنوع من التجميع وتقديم الخلاصة لما قدمه المتحدثون من آراء، ويبدو أن هذه المهمة صعبة للغاية. إلا أنه كانت توجد اتجاهات مختلفة في الحوار، كما ظهرت بعض المفاجآت، مثل ما ذكره الغيطاني الذي كتب الرواية التي تعتمد إلى حد بعيد على المادة التاريخية، لكنه أعلن أنه ليس هناك تاريخ. وتحدث عن الزمن الذي هو في مواجهة التاريخ، وهذه مفاجأة لنا أن نفهمها في إطارها. وفي المقابل كان هناك اتجاه واضح أعلن عن اشتغاله بإعادة كتابة المهمش في التاريخ

والمطموس وغير المعلن. وهناك اتجاه ثالث وهو الذى أوضحه الدكتور محمد يرادة بأن التاريخ لا يمثل سوى مادة من ضمن مواد خام أخرى متعددة للنص الروائى، ومن حق الروائى أن يستخدم هذه المادة بالقدر الذى يستخدم به المواد الأخرى. ومقابل هذا الاتجاه هناك اتجاه آخر، يرى أن التاريخ يفرض نفسه على الروائى العربى وعلى النصوص العربية على اختلافها، سواء كانت أحداثها تدور فى الحاضر أو فى الماضى، وهى مشتبكة مع التاريخ اشتباكاً استثنائياً، نتيجة للهم السياسى. أيضاً هناك اختلافات واضحة للغاية أشارت إليها الدكتورة سامية محرز فى هذا الصدد.

ولكن بصرف النظر عن وجهات النظر المختلفة، وبصرف النظر عن الإبداعات المختلفة لأجيال الروائيين العرب، يظل الروائى نفسه يحكايته وينصه جزءاً من لحظة تاريخية، لا يستطيع إلا أن يكون معبراً عنها، بدرجة أو بأخرى، بشكل أو بآخر.



رواية المرأة

منسق الحوار: محمد براءة

ما المقصود برواية المرأة العربية؟

لا تتوحي، في هذه المائدة المستديرة، التساؤل عن إمكان وجود بالجوهر للرواية التي تكتبها المرأة العربية وتجعلها مختلفة عن مكونات النص الروائي المتصف، أساساً، بالتنوع واللاختديد. كما لا نقصد افتراض التميز لمجرد صدور النص عن امرأة. بعيداً عن هذا وذاك، نسمي إلى التوقف عند الكتابة الروائية النسائية القدرة على أن تستشرف أفقاً يتيح للمرأة التعبير عن ذاتها ووجودها داخل المجتمع العربي الذي فرض، تاريخياً ولأمد طويل، وصايتها عليها في مجال التعبير الأدبي الذي كاد الرجل أن يستأثر به.

ومعلوم أنه عندما توافرت الشروط، أخذت المرأة تخوض تجربة الكتابة لحسابها حاملة معها خصوصيتها الاجتماعية والفيزيائية والعاطفية. وهكذا، فبعد أن مارست المرأة العربية الكتابة الاجتماعية والسياسية مقترنة بتجربة النضال في سبيل حقوقها، ارتادت مغامرة الكتابة الأدبية بكل صعوباتها والتباساتها لتستلطق ذاتها التي ظلت أمداً طويلاً مستبعدة، مغموعة. وضمن تطورات النص الأدبي العربي الحديث ومنجزاته، حققت المرأة حضوراً متنامياً ينطوي على خصائص وسمات مميزة تجعل في ثناياها إضافات نوعية.

وما نريده في هذه المائدة، هو التوقف عند روايات كتبتها نساء عربيات وجاءت مؤشرة على أفق مغاير لما كتبه الرجل، خاصة فيما يتعلق بتجربتها الحياتية ورؤيتها إلى العلائق مع الرجل والمجتمع. بعبارة أخرى، يكون الحديث عن رواية المرأة ممكناً بقدر ما يكون النص أفقاً للاستكشاف وإعادة النظر واستنطاق المسكوت عنه. إنها

رواية تكتسب شرعيتها من حرصها على أن تكون أفقاً لتشخيص الاختلاف الناجم عن المرأة من حيث هي ذات، وعن وضعية التهميش التي لا تزال تعاني منها.

على هذا النحو، يقدّر سؤال رواية المرأة سؤالاً عن مكوناتها وحمولاتها، وما تضيقه من عناصر لقراءة المناطق المجهولة من جسد المجتمع العربي.

– لروية رشيد	– اعدال هيمان
– مصطفى ناصف	– رشيد الضعيف
– معجب الزهراني	– رؤوف مسعد
– مى التلمساني	المشاركون – سحر خليفة
– نجوى بركات	– صبرى حافظ
– نوال السعداوى	– عبدالله الغدامي
	– عروسة النالوتي

■ محمد براءة:

الإشكالية التي تم تداولها منذ سنوات وهي هل هناك أدب نسائي، أو هل هناك أدب خاص للمرأة، خاص بها؟ السؤال كان يطرح وكأننا نبحت عن جوهر لأدب نسائي يتميز ويختلف تماماً عن مفهوم الأدب العام. وأظن أن هذا الطرح ينطوي على نوع من المغالطة، وما نريد لهذا الأدب أن يختلف، بمعنى أن صوت المرأة مثلما استطاع أن يثقف طريقه عبر الكتابات الاجتماعية والسياسية، وأن يحقق بعض المكتسبات، ارتادت المرأة أيضاً عالم الكتابة، الكتابة، بمعناها محاوره الذات والكشف عن علاقتها مع المجتمع، ومع المؤسسات، ومع الكون، ومع جميع الأسئلة التي تخصها وتعيشها في تفاصيلها، إذن من هذه الناحية، نجد الكم الروائي الذي توافر في العالم العربي، يقدم لنا فعلاً نصوصاً تستحق أن نتوقف عندها، وأن نقرأها، وأن نبحت إلى أي حد يمكن لهذه الكتابات أن تشكل أفقاً للتجديد، وأفقاً للقول الإضافي، بمعنى أن لا تكون مجرد تكرار لما كتبه الكاتب الرجل، عندما كان يمنح نفسه نوعاً من الوصاية، ويتكلم باسم المرأة. الآن المرأة تكتب هي نفسها، ومن المفروض نظراً لاختلافات ملموسة، واختلافات فيزيقية واجتماعية، واختلافات أيضاً في الوضع الاقتصادي الذي توجد عليه المرأة، وهو وضع يتسم كما نعلم بالقمع والتهميش، وتعلمون جميعاً أن عدداً من البلدان العربية، لا يعطى المرأة – حتى الآن – حق التصويت والمشاركة في الانتخابات، مهما يكن.. الكتابة النسائية استطاعت أن تتسلل لتقول هذا المنفي، ومن الممكن أن نفرض منذ البدء أن هذه النصوص تتيح لنا أن نتسلل، لنقرأ جزءاً ظل مغموراً ومغيباً من جسد المجتمع العربي. والسؤالان المقترحان لهذه المادة المستديرة، وقد نضيف إليهما، هما: كيف نحدد رواية المرأة العربية، بوصفها مغايراً، ضمن مغايرات أخرى لجس الرواية، تتفاعل مع منجزاتها، وتقترح أفقاً للاستكشاف، ولإسماع جزء من الذات العربية، التي كانت مغيبة من قبل؟ أما السؤال الثاني فهو: كيف يمكن أن تسهم قراءة هذه الرواية، رواية المرأة – في بلورة وعي الاختلاف الذي يغني الرواية العربية، عن طريق تأصيل الحوارية، وتعددية أصوات الذوات الكاتبة.

ولنا أن تنفق جميعا في البداية على طريقة المناقشة ، والكلمة للمشاركين في المائدة المستديرة ، وسؤالين للملتصقين حول المائدة ، ويمكن للمشاركين أن يقاطعوا بعضهم البعض ، بسؤال أو استفسار ولكن بنوع من القصد ، ولنبداً بالكتابة بنحوى بركات ، وهي قاصة روائية، آخر ما نشرته « باص القوامد »، ثم « مستأجرات الشارع ».

● فعل حرية

■ بنحوى بركات :

أعتقد أن الموضوع في هذه الجلسة ليس المرأة، لأن المؤتمر عن الرواية العربية، ونحن النساء نكتب الرواية، لكن في الفترة الحالية الكثير من النساء يطالبن بأن نقرأ كتاباتهن، بعيداً عن شرطها الجنسي، كأمارة كاتبة . وإذا عدنا للحديث عن الرواية بشكل عام، قلنا إن هناك ما يسمى برواية السيرة الذاتية، وعندما يمكن أن نحكي عن كتابة نسائية، إذا اختارت المرأة أو الرجل أن تروي سيرتها الذاتية، أو تتحدث عن مشكلاتها بوصفها امرأة، أن تتناول بعداً اجتماعياً لوجود ما . وهناك أشياء أخرى اختارت بعض النساء أن يتحدثن عنها، وأن تتجاوز هذا الشرط الذي هو شرط شرعي جداً، لامرأة تكتب في موضوعات أخرى . فالنساء يفكرن في أشياء أخرى غير كونهن نساء . فهى تتابع الأخبار وتطلع على الأحداث، وتهتم بأمر عدة، فهى من الكائنات المكتملة، ولديها اهتمامات من الممكن أن تتساوى بكل الكائنات البشرية الأخرى . وأرد هنا أن أحكى عن مسألة خاصة، وهى أنتى أحس بعدم قدرتى على أن أقيم تجارب الجميع، ولكننى أحب أن أحكى عن تجربتى الخاصة . وبالنسبة إلى الكتابة، فهى قبل كل شئ فعل حرية، هى فعل يقلت ليس فقط من شرط اجتماعى، ولكن أيضاً من شرط إنسانى نعانى كلنا منه، وهو أننا نحس أن الكون يتساع، بمجمله يضيق على الإنسان، وأحياناً يدفع الإحساس المرء إلى ضرورة أن يضم إلى جنبه أجنحة، ليطير إلى أكوان أخرى يكتشفها . ولذلك، أقول إن الكتابة قبل كل شئ هى ما أعرف، وإذا اعترفنا أن قاعدة الرواية الأساسية هى الكلام عن شخصيات، وربما لأننا لدينا شعور، أنه بداخل كل امرأة، هناك رجل ما يقبع هناك، وربما ألف رجل، ويمكن بداخل كل رجل أكثر من امرأة، فأنا أحس أن هناك شيئاً من الظلم، بالآ نرى إلا وجه الأنثى في كتابة المرأة . وربما لدى إحساس أنتى قدمت هذا الوجه عندى، وأن هناك فى الماوراء، بداخلى، ألف شخصية، وقد تزيد، لكننى لا أجد الوقت ولا الشرعية حتى أقدمها كلها، وأحياناً أسمع من يقولون أوصافاً كثيرة عن كتابتى، وقالوا عن كتابتى الأخير كأن رجلاً يكتبه، لكننا فى النهاية نضحك جميعاً، ولك أن تتخيل كيف أجيب عن هذا الكلام، فلو لم يقرأ القراء اسم الكاتبة على الرواية، لظنوا أن كاتب هذه الكتابة رجل. الأمر الآخر الذى أود أن أقوله هنا هو أن هذا الكلام الأخير لا يعنى أن الكاتبة هنا تتخلى عن جنسها، والعكس هو الصحيح. فأنا شخصياً، أحس أنعدى انتماء كبيراً جداً لجنسى، وهو انتماء لرمزين، يمكننى أن أتحدث عنهما، هما .. حواء .. وهى أصلاً لم البشرية، وشهرزاد. فالأولى هى أول كائن معرفى، وهى التى دعت آدم إلى هذه الثقافة المعرفة، وأن يقطفها ويلذوقها، هذه المعرفة تسببت فيما يعرف باسم الخطيئة الأولى التى تم على إثرها طردهما من الجنة . أما الرمز الثانى وهو شهرزاد، فهى التى قاومت الموت بالكلمة، ربما لأن الكلمة التى هى تعبر عن الرغبة، وربما لأن الرغبة هى الحياة، فقط يمكن أن نقول الآن إنه حان الوقت لكى نقتل الأم، كما يحكى عن قتل الأب . إذن، لابد أن نتجاوز هذه

الرموز التي كانت رموزاً مرتبطة بحلول صورة ذكورية ، تكملها وتجاوبها وتناقضها في جدلية دائمة بينهما . ومع تصور القرن الحادى والعشرين الذى نصل إليه ، هناك مساحة - كما أظن - لكل الكتابات والخيارات ، ولا أعرف أين تقف كلمة أدب نسائي ، إذ قديماً سألوا فلوير عمن تكون مدام بوفارى ، قال بوضوح هى أنا، فهل يمكننا القول إن فلوير كتب رواية نسائية ؟

وأريد أن أختتم حديثى بنقطة بسيطة ، وهى أنه لا بد أن تتفادى الحديث عن معسكرين .. معسكر رجال ، ومعسكر نساء ، وكان هناك حرباً باردة بينهما ، هذه المعسكرات انتهت وقضى الأمر !

● المشهد النسوى

■ اعتدال عثمان :

سأحاول أن أطرح تصورات عامة لكتابات المرأة ، وألتمس ملامح واتجاهات فى الكتابة النسائية ، لعلها تكون إيجابية ، أو تمثل طرْحاً لأسئلة أخرى ، الذى سأقدمه هو تصور يقوم على تعدد الاتجاهات الأدب الروائى الذى تكتبه المرأة ، وأشير هنا إلى أن هذه الاتجاهات ليست منفصلة بصورة حادة أو جامدة ، فى السياق الأدبى الواحد ، أو فى مجمل أعمال كاتبة بعينها وإنما توجد متداخلة فيما بينها ، بدرجات متفاوتة من ناحية ، كما تقدم من ناحية ثانية طريقاً للنظر إلى العالم والتعبير الأدبى الجسد له ، لدى عدد من الكتاب الرجال . أما التمييز بين هذه الاتجاهات ، فهو مجرد وسيلة لطرح الموضوع وإثارة النقاش والحوار حوله ، وإن كنت لا أدعى براءة الطرح طبعاً ، أو أن يكون موقفى محايداً إزاء النقاط التى أتناولها فى هذا العرض السريع . ورغم ذلك ، فإننى أرى أن هذه الاتجاهات على تباينها وتعددتها ، تثرى - بلا شك - المشهد الأدبى الراهن الذى تسهم فيه الروايات بنصيب وافر ، وأنا هنا سأشير إلى بعض المعالم البارزة فحسب ، ولن أنطرق إلى تفاصيل . أولاً ، أعمال روائية محورها النزعة النسوية الرامية إلى نقد ، ونقض التراتب الذى يهيمش المرأة بوصفها كياناً إنسانياً ، ويجعلها تحتل مرتبة أدنى فى السلم الاجتماعى ، ويضفى عليها صفات ثابتة ، بوصفها موضوعاً يدخل فى السياق الروائى ، ليقوم بأدوار محددة سلفاً ، تختزل الوجود الإنسانى للمرأة فى صور نمطية . هذه الصور تستنسخ ويعاد إنتاجها بما يساعد على تكريس صفات للهوية الأنثوية المصنوعة اجتماعياً ، ويحاصرهما فى قوالب محفوظة نعرفها جميعاً . وتشكل أعمال الروايات ضمن هذا الاتجاه ، على نحو يحتل فيه صوت المرأة مساحة أساسية فى السرد ، وتبنى العلاقات بين الشخصيات القصصية بصورة يبرز من خلالها صوت المرأة المقموع الغاضب المحتج ضد أنواع الإقصاء والتهميش المتعمد والمتواصل عبر التاريخ . هذا الصوت يمثل رد الفعل الطبيعى الذى يجسد الوعى النسوى بصورة إيجابية ، لكنه يواجه التمييز ضد المرأة فى الواقع ، وصورتها السلبية فى الأدب ، بتمييز مضاد . صحيح أن الروايات يكشف المسكوت عنه فى الواقع ، لكن المسكوت عنه فى النص الروائى يكشف ، فى الوقت نفسه ، عن استبدال صورة مصنوعة ، اجتماعياً ، بصورة أخرى مصنوعة أيضاً . ومن ثم ، فإن الصورة الثانية هى الوجه الآخر للصورة الأولى من حيث إحلال نظرة ما ثابتة للعالم مكان نظرة أخرى ، وإن اختلف المنطق .

تتميز هذه الأعمال الروائية ، فى نماذجها الجيدة ، بجسارة التناول « للتأبوهات » - المحرمات - الاجتماعية والأدبية المستقرة ، وتفجير الأسئلة الشائكة ، بما يجتذب اهتمام شريحة واسعة نسبياً من القراء ، لكن السؤال هنا هو: هل أفضت مواجهة سلطة الخطاب الأبوى بسلطة الخطاب الأدبى فى الكتابة الروائية إلى

إعادة إنتاج طرق السرد السائدة بصورة معكوسة من خلال تبادل الأدوار في السياق الروائي ، أم أن الأمر يقتضى البحث عن طرق أخرى مغايرة؟

ثانياً، هناك أعمال روائية تربط التجربة الحياتية للمرأة بما هو عام على مستوى الواقع المعيش بقضاياها وعمومه وأزماته ، تستخدم الكتابات آليات نصية لا ينفصل من خلالها، وعى المرأة وتحررها الداخلى بوصفها ذاتاً إنسانية فاعلة فى المجتمع عن حركة التحرر الوطنى والاجتماعى صعوداً وانكماشاً ، تقدماً ونكوصاً ، بما يظهر - على سبيل المثال - فى ترك فجوات فى السرد ، وفى « لحظية » الزمن ، وتجزئة الحدث الروائى ، وتشظى الذات ، أو الذوات الراوية ، أو المروى عنهم ، أو عنهن ، وذلك لتجسيد حالة التمزق الذى حدث فى الواقع عموماً ، وبالنسبة إلى المرأة بوجه خاص.

ثالثاً، تعتمد بعض الكتابات استخدام صيغ سردية مستمدة من التراث الشعبى وطرق الحكى الشفاهى، على نحو يجسّل النص مشتملاً على لهجات اجتماعية متباينة، تتيح تأثيراً وتأثراً متبادلاً بين الشفاهى والمكتوب ، وتجعل الخطاب الروائى ساحة لتفاعل صيغ لغوية تنحو إلى التخلص من حاملاتها الدلالية المسبقة والمستهلكة .

رابعا ، يظهر فى بعض نصوص الكتابات توزيع وجهات النظر الروائية على شخصيات عدة ، تحتل مساحات متكافئة من فضاء النص ، بما يشير إلى موقف له بعده السياسى والاجتماعى ، يقوم على تعدد وجهات النظر وتوقعها من ناحية ، ويتيح من ناحية أخرى تقديم منظور الشخصية النسائية بوصفها كياناً إنسانياً مثيلاً ونظيراً للرجل .

■ محمد برادة :

ما يهمنا أكثر هو الاتجاه الأول ... قلنا فى البداية إن مسألة الأدب لا تتجزأ ، الرجل - مثل المرأة - يستفيد من تطور التقنيات ، وتطور الاستاطيقا الجمالية ، وتطور الأشكال ... لكن ما نريد أن نتوقف عنده أكثر هو الكتابات المنجزة من نساء ، فى محاولة أن نقول شيئا ظل مغيبا ومهمشا ، هذا هو ما يهمنا بالدرجة الأولى .

■ اعتدال عثمان :

وجهة النظر هنا أبنى أفرق بين الاهتمام بالموضوع فقط ، والاهتمام بالموضوع فى شكل أدبى محدد ، وطبعاً الموضوع مهم جداً ويجب أن نطرحه ، لكن كيف يتم طرحه ، وكيف يتجسد هذا الموضوع فى شكل أدبى ؟ هذه هى النقطة الأساسية التى أحاول أن أجيب عنها.

■ محمد برادة :

نحن متفقون على أنه مثلما نجد تجريباً طلائعياً فى الكتابة الرجالية ، نجد أيضاً فى الكتابة النسائية ، لكن الموضوع هو فى هذه الخصوصية بين مستويين ، وهى التى تهتمنا بالدرجة الأولى هنا ، وهى التى نتحدث عنها فى البداية حتى لا يتسع النقاش ، ونخرج عن الموضوع. وطالما إن هذه مائدة مستديرة فلن ندخل فى قراءة تفصيلية ، فقط نطرح وجهات النظر والخلاصات فقط ، ولذلك فإن السؤال المطروح هو : هل هناك نماذج لكتابات نسائية معينة تمثل الاتجاه الأول ؟

■ اعتدال عثمان :

فليكن .. لكن المفروض أن نربط الجانب الأول بالآليات التي تستخدمها الكاتبات . وأود أن أؤكد أن الطرح هنا عام، والتفاصيل ستأتي من خلال النقاش ، وأيضاً من خلال النماذج التطبيقية . وهنا أذكر أن النقطة الخامسة في حديثي مباشرة ، تخص الأعمال الروائية التي تعتمد تجسيد تجربة المرأة المتعلقة بكيانها العقلي والحسي والنفسي، وإطلاق الطاقة المتحررة للاشعور في كتابات تنحو إلى التدفق السردى غير المقموع، وغير القامع ، فيما يظهر من خلال هذه الطاقة المتحررة ، تدمير الشكل التقليدى للرواية القائم على الجملة المركزة والتسلسل الزمنى ... والرؤية في نصوص الكاتبات فى هذا المنحى، غير مكتملة وغير متجانسة ، ولاندعى معرفة مسبقة بالواقع الذى تقدمه ، وإنما تكتفى بشذرات من اليومى العارض المتكرر ، لتكشف عن حالات النفس الإنسانية المتغيرة، ولتبحث لدى القارئ حالات مشابهة، يعيد اكتشافها فى نفسه ، وفيمن حوله .

وطبعاً أنا لا أفصل بين هذه السمات ونظير لها نجدده فى كتابات عدد من الرجال ، فيما يسمى بالكتابة الجديدة ، أو الكتابة الحداثية ، خصوصاً حين يتجلى القص من خلال دفق سردى متغير الخواص ، يرتبط بالرحم ، وذلك قبل أن يتدخل العقل بالحذف والإضافة . كان هذا مجسماً ما أردت أن أقوله . بقيت نقطة أخيرة؛ هى أن هذا المنحى فى الكتابة ، يطلق عليه بعض النقاد حالة أثوية ، ترتبط بالتدفق اللاشعورى ، ويأتى بعد ذلك العقل بالحذف والإضافة .

● أسلحة المتن والهامش

■ عبد الله العلامى :

سأبدأ من جملة قالتها نجوى بركات : حينما ذكرت ردة الفعل على واحدة من رواياتها ، وقالت إنه قيل لها إن «روايتها حلوة» وكان رجلاً قد كتبها ، ولا أدرى هل كلمة « حلوة » هنا مركزية، أم أنها قيلت هكذا لوصف الكاتبة وليس لوصف الكتابة؟ لأن الإشكال الذى يطرحه هذا الوصف كبير، إذا كان الوصف «حلوة» للعمل، سنلاحظ هنا أن النسق التفكيرى لوصف البجمل المكتوب لامرأة بوصفات فقال لامرأة، ولجسدها، ولجمالها، وهذه نقطة خطيرة جداً، تمس النسق الثقافى الذى تربينا عليه، وهو أن الأشياء الذهنية عندنا، تحمل أنماطاً من التفكير، تلك الأنساق التى يورسقتها ننظر إلى الآخرين؛ بمعنى أنه لو كانت الرواية ليست لامرأة، أى كتبها رجل ، لن يتم وصفها بأنها رواية حلوة، بل يقال عنها إنها إبداع «عظيم» ، و «رائع» .. وهكذا من التوصيفات الأخرى التى تصلح فى إطار هذا النسق لوصف إبداع الكاتب الرجل.

النقطة الأخرى التى أود أن أذكرها هى الوصف الثانى لرواية نجوى بركات هو «كان رجلاً كتبها» .. وهنا تأتى القضية الأساسية، لأنه صار الحكم الآن للنموذج الذهنى، الذى هو فى الذهن، هو ما فعله الرجال، وبالتالى كل ما فعله النساء لابد أن يقاس على نموذج ذهنى سابق، هو نموذج الرجل، وهى المسألة التى قال بها دائماً أصحاب نظرية التلقى، التى هى آفاق التوقع، وآفاق التوقع عند القارئ، بعيداً عن الكاتب أو الكاتبة، هى التى تقدر مصائر الثقافات والمعطيات الثقافية، وهى التى يجب أن ينصب اهتمامنا عليها. وهنا يجب أن

نفرد بين نتاجات تنتجها المرأة، واستقبالات الثقافة لهذه النتاجات، لأن الذي سيحدث في التغيير الثقافي والمعرفي والحضاري عندنا، هو عمليات الاستقبال، وكيف تصنف هذه المخطات الثقافية داخل عمليات الاستقبال، فهذا هو الذي سيعطينا موقفا ما في ضميرنا، وفي ذاكرتنا، وفي الحضارة.

طبعاً، هذا الحديث سيقدونا إلى أمور كثيرة، لأنها أمور متشابكة، ويجب ألا نفعل هذا؛ لأننا حينما نتحدث عن الرواية النسائية يجب أن نعرف أننا نتحدث في الوقت ذاته، عن وظيفة نسائية، عن المقالة والمرسجة واللوحة النسائية، لأن الوضع هو إياه، فالمرأة دخلت إلى الوظيفة واشتغلت بوظائف تتنافس فيها مع الرجال، لكن هذه الوظائف تأتي داخل سلم بيروقراطي ذكوري أصلاً، فنجد المرأة نفسها تدخل إلى هذا السلم البيروقراطي الذكوري، مثلما هي تدخل إلى العمل الروائي والعمل الكتابي، إلى سلم بيروقراطي ذكوري أيضاً، لكنه هنا بيروقراطي ثقافي يتناسب مع الحالة الإبداعية التي تبدها المرأة في هذا المجال. والقضية تبدأ من هذه النقطة الأولى. ونجوى بركات أشارت إلى حواء وشهر زاد، وأقول لها: دعينا من شهر زاد لأنها متأخرة في الزمن العربي، وبدأ من حواء. والإشكال الأصيل هو في اللغة نفسها؛ لأن اللغة في حاجة إلى أن تتحرر، فهي بحاجة إلى تحرير، إذ تم مع الزمن استعمال اللغة بمجازات ذكورية، وبضمير مذكر. وأذكر أنه قبل يومين، وفي هذه القاعة، وعلى هذه المنصة، كانت نتحدث واحدة من الروائيات في شهادة عن نفسها، وعن رواياتها، لكنها كانت تتكلم بضمير المذكر، ويدوانا إلى الآن ليس لدينا ثقة في الضمير المؤنث، أن يتكلم المبدع عن أنوثته وعن ذاتيته، وهذه نقطة مهمة، ومن هنا تأتي مسألة أدب نسائي «وأدب رجالي»، والقضية ليست كذلك، لكن القضية تكمن في الخلاف، وما لم يحدث الاختلاف، فلن نحقق شيئاً، والسؤال هو: كيف يحدث الاختلاف؟ ويجب علينا أن نأخذ أمثلة من تجارب التاريخ، وهي كثيرة جداً، فالمهمشون في التاريخ كثيرون، كما يكثر في التاريخ محاولات المهمشين للخروج من الهامش إلى المتن، هناك مثلاً كلاسكيان في هذا الصدد للخروج، أحدهما أن يحاول الهامش أن يكون مائلاً للمتن، يتشكل بأشكال المتن، فيصبح مثله، وهذه جرت في حالات الرق والعبيد، حينما يكون العبد يسير بسمات وصفات سيده، بل يكون في كثير من الأحيان أكثر غيرة وحماسة على قضاء حاجات سيده من سيده نفسه، وأكثر دفاعاً عن سيده من الدفاع عن نفسه. وهذا المثال واضح تماماً، وكنا نعيه ونعيا تاماً. أما المثال الثاني، فهو أن الهامش - وهذه التواريخ تشهد - يتحول من هامشته إلى متن، ويهشم المتن الأصلي، فيصبح طاغية مثل طغيان المتن، وهو إحالة طغيان بطغيان. هذا على مستوى السياسة، وعلى مستوى التفاعل بين الأقليات، الأقليات المهزومة إذا استولت على الحكم تصبح هي المتسلطة، لكن عندنا تجربة رائدة في أمريكا، وهي تجربة السود، الذين مروا بتجربة مريرة على مدى قرون، كانوا فيها عبيداً وأرقاء ومستعبدين استعباداً تاماً. وأول عملياتهم للتحرر تمثلت في أنهم دخلوا في الدين المسيحي، إذ وجدوا في الكنيسة ملاذاً وتوضيحاً لهم، لأن الخطاب الوحيد الذي يستطيعون فيه أن يكونوا بشراً، هو الخطاب الديني المسيحي في هذه الظروف التي مروا بها، وهم بعد زمن، بعد أن التحقوا بالتعليم، وصاروا يتعلمون مثل الرجال البيض، ويرتدون زيهم، ويتكلمون لغتهم، حتى اللغة الإنجليزية المعروفة نسبوها، لكي ينطقوا باللغة الإنجليزية مثل الرجل الأبيض، السيد. ثم بدأت المرحلة الثالثة من الوعي حينما بدأ الرجل الأسود يدرك أنه أسود، لكن السؤال الذي طرح نفسه هنا، هو كيف أدركها؟.. هو طبعاً لم يدركها إلا بعد ما بدأ يسمى الرجل الأبيض أبيض، ويسمى الرواية.. رواية بيضاء، والموسيقى.. موسيقى بيضاء، والسياسة.. سياسة بيضاء، واللباس.. لباس أبيض، وبما أنه أبيض، فإذا اندمج فيه - كما يظن - سيصير أبيض، وإن كان أسود في الشكل. ثم انتقل السود

النقلة العملية والأساسية فى الوعي ، وبدأوا يقدمون نموذجهم الأسود الذى يبرهن على أنهم كانوا ينظرون إليه على أنه دونى ، وأنا أقس عبر هذه الدونية ، هذا النقص الذى بدأ يستخلص الثقافة الأفريقية واللباس الأفريقى ، واللهجة الأفريقية السوداء ، ويثبت عبرها أنها ليست دونية ، ولكن بإمكانها أن تبدأ ضعيفة ، ثم تتطور ، تترقى قليلا قليلا ، وتسمو ، وفعلًا بدأت النماذج السوداء فى أمريكا ، فى الوظيفة ، فى الخطاب ، وفى الموسيقى ، وفى الإبداع ، وفى تجربة الموسيقى السوداء ، والجماعات النسوية . والمؤكد أن أمريكا استفادت من هذه التجربة كثيراً وبدأت تعمل عليها ، وعندنا فى مجتمعنا أنا اعتقد أن تجربة الانتفاضة الفلسطينية تعد مثالا مهما ، واسمحوا لى بشرح مدى أهميته فى هذا السياق ، ففى كل حروبنا مع إسرائيل تمت هزيمتنا ، لماذا ؟ لأننا كنا ، كهامش ، نستخدم أسلحة المتن ، ولكن المتن هو المسيطر على سلاحه ، ولذلك لم يفلح سلاحنا ، لأن سلاح المتن هو المسيطر ، ولما جربنا الأشياء الصغيرة الضعيفة عندنا ، وجدنا أن بإمكانها أن تكون قوية وجبارة ، هذه الحجارة البسيطة فى يد الطفل أو المرأة ، استطاعت أن تواجه الدبابة الإسرائيلية ، ونجح فى ذلك . الذى أقصده هنا هو أننا نتحدث عن تجربة تهيمش قبل أن تكون أنثى ورواية ، إذ يجب أن نسمى الأشياء بمسمياتها ، والتهيمش يشعلنى أنا ، ويشعل كل واحد فىنا ، والسؤال هو كيف تتحول من حالة التهيمش إلى حالة أخرى لا أقول حالة المتن ؟ لأننا لو دخلنا بالمتن ، فسوف نؤسس متنا آخر ، بإزاء المتن الموجود ، ويصير عندنا مجموعات من المتن . ولورجعنا إلى الأدب مرة أخرى ، فسنجد أن الأدب العربى ، يتدرج الإبداع فيه درجات درجات ، ويدخل فى طبقات المعرفة طبقات طبقات ، الطبقة الأعلى هى الفحولة ، فهل بالإمكان ، وهذا متن ، استخلاص متن مواز يتدرج فيه التأنيث بدرجات درجات ، إلى أن تصل إلى الأنوثة ، وتصبح قمة بإزاء الفحولة ، لا تلتقى واحدة الأخرى ، فعندنا قمتان اثنتان وما لم نفلح فى هذا ، فنحن لم نعط التجارب حقها فى إقناع الهامش للدخول ، وجعل نفسه - أو نفسها - متنا بإزاء متن ، وليس بإلغاء المتن الموجود .

■ محمد برادة :

ولكن فى الوقت نفسه ، وإلى أن نصل إلى هذه الدرجة المثلى ، هناك - لحسن الحظ - نصوص كتبت ، على سبيل المثال ، تحدث لغرات ، وعندما تفكر فى بعض الكتابات مثل نوال السعداوى ، أو سحر خليفة ، أحس أنهما تكتبان أيضا الرجل موضع تساؤل ، فى (باب الساحة) مثلا لسحر خليفة ، توجد شخصيات فى حالة مواجهة أساسية ، والأجدر أن نستمع إلى صاحبة التجربة نفسها .

● النسائية والنسوية

■ سحر خليفة :

أول ما أود أن أقوله ، أن أفضل مثل النقاد ، وأقدم بعض التقسيمات التى تساعدنا فى تفهم الأمر بوضوح ، وأن نضمه فى قوالب ، ومن هنا أؤكد أن هناك أدبا نسائيا ، وهذا واضح عندى ، وكل امرأة تكتب « أدبا نسائيا » ، لكن ليس بالضرورة أن يكون « أدبا نسويا » ، والفرق بين الاثنين أن الأدب النسائى تكتبه

نساء ، أما الأدب النسوي فهو الذى يعنى ويتبنى القضية النسائية ، أعنى قضية المرأة فى العالم العربى . فهناك قضية تخص نساء العرب بمجموعهن ، دون أن تنحصر هذه القضية فى طبقة بعينها ، أو تضيق فى حدود النساء المثقفات وحدهن ، لكنها تشمل مجموع النساء ، من خلال القوانين الاجتماعية التى تعانى المرأة العربية منها فى بلادها ، وتقرير مصيرها ، وهل تشارك فيه سياسياً أم لا ، وكذلك وضعها فى العائلة . وهذه قضايا معقدة ، وتعمق الحضارة والنمو والتطور بشكل واضح . والسؤال : هل صوتى يعبر عن ذاتى فقط باعتبارى أدبية ، أم هو أوسع من ذلك ؟ فإذا كان صوتى يعبر عنى أنا فقط ، أنا سحر خليفة التى اخترقت كل الحجب ، فهذا ليس بفخر كبير ، إنما هو مسؤولية وشرف أن يكون صوتى ، أوسع من الصوت الفردانى ، الذاتى ، وأنظر إلى قضايا المرأة ، التى تموت نموها وتطورها ، ومشاركتها فى قضايا شعبها وحضارته .

كما قال الدكتور عبد الله الغذامى ، فى مسألة المتن والهامش ، وهى المسألة التى لا بد أن نأخذها بعين الاعتبار ، وأن نضعها فى موضعها الصحيح . ومن هنا يأتى تقسيم الأدب ، كما يفعل النقاد . ولذلك أرى أن هناك أدبا نسائياً هو الذى تكتبه كل النساء وضمن هذا الأدب النسائى يوجد أدب نسوى يتبنى القضية النسوية . وأهمية النوعين من هذا الأدب هى - كما قالت الكاتبة اعتدال عثمان - سواء كانت الكاتبة واعية بالقضية النسوية أم لا ، أنهما يعبران عن النساء بشكل عام ، إذ من الممكن أن تملن المرأة أنها ليست من النسوية ، وكأنها لئنة . وعلى مستوى أنا لا أكتب عن القضايا النسوية ، لأننى أريد أن أخرج لمنطلقات أعلى وأسمى . والمؤكد أن هذا الواقع الاجتماعى الذى نعيشه ينعكس على ما تكتبه جميعا ، فهل نظير بعيداً عنه ؟ والمهم فى الأمر هو أن يعود للمرأة صوتها فى هذا الواقع ، وأن تعكس المرأة فى كتابتها هذا الواقع الذى نعيشه ، ولا أريد أن أذكر أسماء من هذه النوعية من الكتابات ، حتى لا يتهمنى أحد بالغمز واللمز ، لكن يكفى أن نسترجع البليويجرافيا الخاصة بأى كاتبة ، حتى نعرف إذا كانت تكتب عن القضية النسوية أم لا . يكفى أن أعطى مثلاً هنا عن تلك الرحلة الجميلة التى قطعتها بصعوبة الشاعرة فدوى طوقان ، إذ كانت تقول دائماً طوال عمرها إنها لا تعرف بالأدب النسائى ، وتفتى التفرقة بين الأدب النسائى والأدب الذكورى ، وقد حكى هذا أمانة جميعا ، وكذلك فى الفيلم الخاص بها الذى كتبت له السيناريو وأخرجته الكاتبة ليانة بدر ، لكننا عندما نقرأ (رحلة جبلية ، رحلة صعبة) نتعرف تجربتها مع العائلة والمجتمع ، نجد أن الصوت المغيب ظاهر ، سواء فى الأدب الذى نصفه بأنه نسائى ، أو نسوى .

من ناحية أخرى ، وهى النظرة التى أشارت فيها نجوى بركات ، أجد أن المرأة عندما تحكى وتكتب عن قضاياها ، توضع فى خاتمة معزولة ، وكأنه محرم على النساء الكاتبات أن يتناولن قضاياهن ، أو أنهن صرن معزولات عن الخانات الأخرى ، والقضايا الأخرى ، وأعطى مثلاً كى تتضح وجهة نظرى ، فأنا مثلاً ونوال السعداوى ، نكتب عن المرأة ، لكن لا تتم دعوتنا إلا إلى المؤتمرات التى تناقش الأدب النسائى . وبالأمر استأثرت كثيراً ، لعقد جلسة عن الأدب والتاريخ ، ولم أجد بين المتحدثين للمشاركين فيها من استطاع أن يؤرخ لمشاكل شعبه ، كما فعلت وحاولت أنا ، فقد أرخت فى (الصبار) لبداية الاحتلال ، وفى (عباد الشمس) لانزياح الغلالة الشورية عن الشوريين ، واصطدام الثورة بالواقع ، وفى (باب الساحة) أرخت للانتفاضة وللحركة النسائية ودررها فى هذه الانتفاضة ، وفى (الميراث) أرخت لمرحلة ما بعد (أوسلو) ، فى حين وجدت المتحدثين فى هذه الجلسة يتحدثون عن الكونيات والسرديات والغميبات ، فى حين أنا التى حكى عن التاريخ ، وشهادة الجميع ، لا أجد مكاناً لى بين هؤلاء المتحدثين ، ولا أدعى للمشاركة فيها ، وعندما رفعت إصبعى لأطلب الكلمة رفضوا !

■ محمد برادة :

هناك نظام في شكل المائدة المستديرة ، وهي أن يتحدث المشاركون فيها أولاً ثم يمكن طرح سؤالين من الحضور في القاعة ، ونعود مرة أخرى إلى المشاركين ، وهذه القاعدة تسرى على الجميع ، حتى الذين - واللائي - يصلون متأخرين.

■ سحر خويلة :

دعني أضف جملة ، وهي خاصة بالرد على الدكتور عبد الله الغدامي ، ويمكن أن أعتب عليه ، فالأدب النسوي لا يعنى أن تكتب امرأة فقط ، ونحن معنيون حالياً باستقطاب الرجال المستثمرين؛ إذ ما يحكى عنه الدكتور الغدامي ، هو في صميم الوعي النسوي ، وليس عندما كتب (بيت الدمية) كتبها يوعي نسوي، أحسن مني ومنكم، كذلك عندما كتب د.هـ. لورانس (عشيق الليدي تشاترلي) ، وعندما أصف نفسي كاتبة نسوية ، أصف معي كل الرجال الذين يقفون معي في الخندق نفسه ، ويعبرون عن قضيتنا .

■ صبري حافظ :

أرد أن أكمل الحديث الذي قاله الدكتور عبد الله الغدامي ، لأننا هنا نبدأ من التساؤل الأساسي ، وهو لماذا حلقة مستديرة عن أدب المرأة ، في مؤتمر عن الرواية بشكل عام ، كما أن هذه الحلقة هي الوحيدة المنفردة من هذه الناحية ؛ إذ لم نتخذ لها موضوعاً ، في حين التزمت الحلقات الأخرى موضوعات محددة ، عن الواقعية ، وعن التاريخ ، وعن النشأة والتكوين ، وهذا يدفعنا إلى التعامل مع السياق الذي نمر به الرواية العربية الآن ، هذا السياق الذي بدأ يطرح نفسه بشكل واسع، وجدل كبير، حول جميع الثقافات المهمشة والمقصوعة ، التي لم يكن لها وجود وتعبير متبلور في ساحة الرواية، وبدأت في الظهور. هنا والآن توجد رواية، ونستطيع أن نتكلم عن رواية في مصر تضع الثقافة القبطية المهمشة على الخريطة، وهي لم تكن موجودة، وهناك في لبنان رواية تضع ثقافة الشيعة وثقافة الجنوب على الساحة، وهي لم تكن موجودة من قبل، وكذلك الثقافات الكردية المهمشة.. وغيرها من الثقافات التي سبق تهميشها، لصالح متن واحد ووحيد، وكان هذا المتن هو التيار الرئيسي. هذه الثقافات المهمشة أعيد الآن تأكيدها وإبراز حضورها، وهو ما يجعلنا نحاول أن ندرس - كما قال الدكتور عبد الله الغدامي - كل الثقافات المهمشة، التي تتميز عادة بميزة لا تتوافر في الثقافات السائدة، وهي أنها ثقافات ذات وعي متعدد الروافد، في حين لا يوجد في الثقافة السائدة إلا الوعي برافد واحد، بمعنى أن السود المقموعين يعرفون كل المتن الأبيض، ويعرفون معه كل المتن الأسود، ولا يقفون فقط عند معرفة متن واحد، بل يتميزون بمعرفة أكثر من متن، وبالتالي يأتي إسهامهم من نوع مختلف.

المرأة حينما بدأت تكتب كانت قد استوعبت كل ما كتبه الرجل، وكانت تعرف المتن الروائي العربي الذي كتبه الرجل بتسلطه الذكوري، وبالتالي كانت هناك محاولة لتعرف كل الثقافات المهمشة والمقصوعة، التي تمر بمراحل ثلاث أساسية: المرحلة الأولى يتم فيها تبني وجهة النظر الثقافية السائدة. وإذا عدنا إلى الكتابة النسائية العربية، نجد أنها - من أول ملك حفني ناصف، ووردة اليازجي، وحتى مي التلمساني - كلها محاولات

لإعادة إنتاج الخطاب السائد، الذى يحاول أن يضع المرأة فى مكانة معينة، وفى دور معين، وتصور معين. ثم تأتى المرحلة الثانية وهى مرحلة التمرد على هذا الخطاب، وهو الخطاب الذى تناظر مع متغيرات المرحلة الأولى، لدرجة أن المرأة تبنت خطاب الرجل الذى يقمعها، وكان هناك نوع من الاتفاق العام الضمنى، حتى على القضية الوطنية، لتحويل كل الأشياء المهمشة وإظهارها، فى ظل صراع بين الأنا والآخر، وهذا ما عرفت به هذه المرحلة.

■ محمد برادة :

لأنك جئت متأخراً، أوضح أننا لا نتحدث عن الأدب النسائى بإطلاق، فهذه إشكالية أخرى، ولكننا نتحدث عن روايات كتبتها نساء، دون الدخول فى تفاصيل التاريخ، ونسعى عند قراءة هذه النصوص إلى أن نجيب عن سؤال: هل هناك خصوصيات تميزها داخل الرواية نفسها؟

■ صبرى حافظ :

هذا ما أصل إليه فى حديثي؛ لأنه عندما حدث التغيير، أعنى التغيير الاجتماعى، والتغيير فى القضية الوطنية، وفى المرحلة التاريخية، بدأت رواية المرأة تدخل فى مرحلة التمرد على المتن السائد، ونقض هذا المتن ونقده، وإعادة طرحه بطريقة أخرى جديدة، ثم جاءت المرحلة الثالثة، التى أراها فى تصورى أكثر المراحل خصوصية، لأنه تبين - فيما بعد - أنه حينما تقلب وضعاً غير عادل، يصبح أيضاً غير عادل، وملكاً بالتناقضات نفسها، والإشكالات نفسها التى كانت هى كتابات التمييز والاختلاف، والكتابة التى تستطيع المرأة فيها حقيقة أن تقدم هذا الإسهام، إسهام الثقافات المهمشة، هى كتابات مهمة. والإضافة التى أود أن أضيفها هنا هى أن هذا النص الجديد، يتميز كله، بتعدد روايد الوعى، يعنى أيضاً وجود الثقافة السائدة والتفاعل معها، كما يعنى تميز هذه الثقافة الجديدة، وتقديم نظرة مغايرة للواقع، وهو ما يجعل هذه الكتابات أكثر غنى وثراء وتعقيداً. وهذا ما نلاحظه بسهولة فى هذه الكتابات.

● أفكار خاطئة

■ رؤوف مسعد :

أرى أن هناك مغالطة فى دعوة دمج الخطاب السياسى فى الخطاب الأدبى، وهى الدعوة التى وضحت فى حديث نجوى بركات واعتدال عثمان، الذى أراه أن القمع عندما يأتى من مجتمع ديكتاتورى، فهو يطول الذكر والأنثى معاً، كما أن الحديث عن المهمشين فى حاجة إلى مزيد من الدقة. فالزواج عندما وصلوا إلى أمريكا والأرض الجديدة، وصلوا بذكريتهم الجماعية، ذكر و أنثى. كانت لهم عاداتهم وتقاليدهم، ولهم أغانيهم فى جنى القطن والحاصل الأخرى، قبل أن يعرفوا القراءة والكتابة باللغة الإنجليزية. وهناك دراسة قرأتها عن رقصة السامبا، وهى أن هذه الرقصة بالحركات العنيفة كانت للرجال، لأنهم كانوا يرقصون، والأغلال فى أرجلهم.

لدى بعض الأسئلة أوجهها للمتحدثين؛ وأولها سؤال أوجهه إلى اعتدال عثمان عن التدفق الأنثوى الذى قالت به، وما الذى تعنيه بذلك، وهل يعنى تدفق الأنوثة، إذ قالت: إن الكتابة بها هذا التدفق، فهل له علاقة بالجانب البيولوجى؟

■ اعتدال عثمان:

لا .. لا .. لا.. أنا أقصد هنا السرد المتدفق، إذ لا توجد الحبكة المركزية، بل توجد التلقائية، ولا علاقة للبيولوجى بالأمر، فقط البيولوجى هنا رمزى، لكن المقصود هو التدفق التلقائى الحر غير المقموع.

■ رؤوف مسعد:

نعود إلى الأدب الذى تكتبه المرأة، ومن خلال قراءتى فى الأدب العربى، للأدب الذى تكتبه المرأة وكذلك الأدب الغربى، أرى أن هذا الأدب ملء «بالنكد»، فهو أدب مكتسب، ويصيب الذى يقرأه بالاكئاب، ربما الأمر يرجع إلى السرد والتدفق البيولوجى عند المرأة.

■ اعتدال عثمان :

أنت هنا تعود مرة أخرى إلى مسألة البيولوجية، رغم أننى أوضحت لك الأمر، وتجاوزناه.

■ رؤوف مسعد :

أعود إلى سؤال آخر مطروح على الكاتبات عن هذه الحالة القمعية التى يحسون بها، وهل الأمر يرجع إلى هذه العلاقات المرتبكة داخل المجتمع، غربا وشرقا، وهو ما قالته تجوى يركات فى حديثها عن السيرة الذاتية. والحقيقة أننى لم أقرأ كتابة دقيقة واضحة وصريحة وكاشفة فى السيرة الذاتية لكاتبات المرأة، ربما تكون هذه الكتابات موجودة ولم أطلع عليها. لكن هذه الكتابات لم تكشف لى عن العالم الخفى بالنسبة إلى المرأة، ربما تكون موجودة ولم أقرأها. وأول ما تعرفت على الجنس، كان فى كتابات سيمون دى بوفوار، لأنها امرأة تكتب عن عالمها، وفرحتا بهذه الكتابات جدا، لكن بعد ذلك انتهت الأشياء، وتوقفت السير التى توضح لى كذكر، أسرار هذا العالم الخفى.

■ محمد براءة:

لعلك أيضا لم تقرأ النص الذى كتبه الدكتور نوال السعداوى وعمرها لم يزد عن ستة عشر عاما وقتها.

■ نوال السعداوى:

الحقيقة أن الموضوع الذى نتحدث فيه لا يتحمل المزاح، وهذه الجلسة لها احترامها، لكننى ألاحظ أننا عندما نتحدث عن المرأة، يبدأ المزاح و«التنكيث»، وأنا فى الحقيقة لست ضد الضحك والسخرية، لكن لماذا دائما حينما نتكلم عن المرأة، يبدأ الرجال يكتفون، وهذا ما أقف ضده. والحقيقة أننى لست مسرورة مما يحدث، بل أعتبر هذه الأحاديث إهانة لى كإنسانة، إذ لابد من احترام الموضوع. وإذا كان ولابد من الغضب أحيانا، فأنا الآن قد هدأت، وأطرح بوضوح الأفكار التى أريد الحديث عنها، والواضح أننى لم أستمع لى

كلمة كاملة لأحد، وكنت أتمنى أن أسمع حديث الدكتور صبرى حافظ كاملاً، لكن الدكتور برادة قاطعه، كما قاطع الجميع (١١) وإذا كان سيقاطعنى أنا الأخرى، فلن أتكلم، لأننى فى هذه الحالة لن أستطيع أن أرطب أفكارى، ومقاطعتى ستفقدى القدرة على هذا الترتيب، والتواصل مع الأحاديث الممتعة التى قال بها الزملاء. الذى أريد أن أقوله إن الأشياء كلها فى بلدنا مقلوبة، رأساً على عقب، والأمور لا يخص الوقت الراهن، بل هى مقلوبة منذ التاريخ، وهذا ما يجب أن نتعرف به وأن نواجه بعضنا البعض بهذه الحقائق المؤرقة، للأسف. ويكفى أن يعرف الحاضرون أننى لم أعتد منذ خمسة وثلاثين عاماً فى هذا البلد، فى حين أننى أتكلم فى كل بلاد العالم، ما عدا بلادى... وطنى، ومن الجائز أن تدعونى بعض البلاد العربية، مما هى فى خلاف مع القيادة السياسية فى مصر، وهو ما لاحظته، إذ عندما تكون هذه البلاد على خلاف مع قيادة بلادى السياسية تدعونى، وعندما يقع الصلح بينهما، لا يدعونى أحد.

هنا أنتقل إلى موضوع المرأة، وهو موضوع خطير وشائك، ولا يحتاج كما قلت إلى المزاح؛ إذ يضم هذا الموضوع القتل والسجن، وأسمى تم وضعه فى قائمة الموتى، وعشت فى المنفى ست سنوات، لكن لم يتكلم أحد، فلا «ينكت» أحد، لأنه عندما تصوب إلى رصاصة لن «ينكت» أحد، وعندما وضعت فى السجن لم يتكلم أحد. ولذلك، أقول إن الأشياء مقلوبة، وهذا ما يجب أن نتعرف به فى صدق وصراحة.

من هنا أختلف مع الدكتور صبرى حافظ، رغم أن كلامه جميل جداً، وكنت أريد أن أبدأ بالدكتور عبد الله الغداسى، لأن حديثه عن النسق جاء حديثاً ممتعاً، وأتمنى أن يتواصل الحوار بيننا عن المثز والهامش، والمثز الرجولى، والمثز الأنثوى، والضمير الموث، الذى يرد على ما قال به الكاتب الروائى فتحي غانم - رئيس المؤتمر - فى الافتتاح عندما قال إن كلمة «رجال» تعنى عنده الرجال والسيدات والآنسات، وهذا فى رأى شئ مضحك، وإلا ماذا يفعل الحاضرون الآن فى هذه القاعة، عندما أقول لهم «أيها السيدات أشكركن»، وفى ذهنى أن كلمة السيدات تعنى الرجال والسيدات معاً، فماذا أنتم فاعلون؟ بالطبع ستغضبون غضباً شديداً، وهو ما يعنى أن اللغة مهمة. بعضهم يقول إن الأدب لغة، فى حين يرى بعض آخر أن اللغة معنى، وهذه الثنائية الغريبة فى الفصل بين اللغة والمعنى، هو فصل تسمفى ونظرى وشاطى، مثله مثل الفصل بين الجسد والروح والعقل، مثله أيضاً مثل الفصل بين أدب المرأة وأدب الرجل، مثل أدب العرب وأدب الغرب. ولذلك، أرى أن كلمة الخصوصية هنا خاطئة، فهذا المؤتمر عن خصوصية الرواية العربية مبنى على فكرة خاطئة. وهى تلك الخصوصية المزعومة، وهو ما يؤكد ما ذكرته عن الأشياء المقلوبة، فالخصوصية هى الوجه الآخر من العملة، فهم يريدون أن يضعونا فى خندق محدد، وكأن عندنا «مركب نقص» نعانى منه. وأنا ضد هذه الخصوصية، خصوصية الرواية النسائية، وكأننى أعانى من عاهة، ولى خصوصية، وهذه الخصوصية لا توجد فى الأدب العربى، ولا فى أدب أمريكا اللاتينية، أو أدب أفريقيا أو آسيا، أو أفغانستان، ولا فى أمريكا. هذه موضوعات مفتعلة ومقحمة على الإبداع الحقيقى، ولابد أن نتنبه لزاء ذلك، فالرواية النسائية تنتمى إلى عالم الرواية، وإلى الأدب وإلى الإبداع، والنساء غير معزولات فى غرفهن، والمرأة ليست مهمشة كما قال الدكتور صبرى حافظ، والأقباط غير النساء فى حديثه، وأختلف معه فى هذه المسألة. فالأقباط لا يشكلون فى المجتمع المصرى إلا نسبة ١٠٪، فى حين نجد أن نسبة النساء ٥٢٪ من المجتمع. ولذلك، لا أستطيع أن أقول إن النساء أقلية. كما أن هناك فرقاً بين الأقلية والمهمشين، كما أن هناك فرقاً بين أن تكون النساء يمثلن أكثرية عددية، والتهيمش مفروض. وإذا كان الأقباط يشعرون بالتهيمش لأنهم أقلية، فكيف تشعر النساء بالتهيمش وهن أكثرية؟ فالتهيمش هنا سياسى، لكنه موجود، بل دليل أن جميع الكتابات عن المرأة، هى كتابات عن الموضوع

وليس عن الذات، فالرجل يكتب عن المرأة كثيراً، لكنه يكتب عنها بوصفها موضوعاً للفرش، وليس موضوعاً للحوار أو للفكر. لا يكتب عنها بوصفها إنسانة، ولكن يكتب عنها كمومس. والفرق بين روايتي «امرأة عند نقطة الصفر» وهي تخشى عن مومس، وروايات نجيب محفوظ التي تخشى أيضاً عن مومس، هو فرق كبير جداً. وكيف أن الرجل الأديب نجيب محفوظ «يؤله» المومس، في حين أنا أعمل منها فقط «كاريكاتير»، هو يجهل منها المومس الفاضلة، في حين يخاطبها الرجل الأديب بالإلهة، مبعودتي، أو يصفها بأنها الشيطان، وأنا لا أفعل ذلك، المرأة عندي لا إله ولا شيطان، لا هي ساقطة ولا هي طاهرة، لا هي حواء الأئمة، ولا هي مريم العذراء، هي إنسانة لها جسد، ولها عقل، ولها كل. لكن عندما ننظر إلى المرأة التي كتب عنها نجيب محفوظ، نجد أنه ينظر إليها بوصفها جسداً لامرأة مومس، وهذا اختزال لها، في الإثم أو في السقوط، كما أن المرأة تكتب هي الأخرى في هذه الموضوعات، لكن كتاباتها مختلفة، لأن الذي يده في النار، غير الذي يده في الماء. فالدكتور صبري حافظ يتحدث عن التبنى ثم التمرد، ويصل إلى كتابات الواقع الشامل. أما عن ما ذكرته سحر خليفة عن فدوى طوقان و (رحلة جبلية) فأؤيد القول إن هذه السيرة من الأعمال التي أعجبتني، خصوصاً أنني قابلت فدوى طوقان في الأردن، وكتبت عن كتابها، وهو سيرة ذاتية جميلة جداً، وأنا وقعت في الخطأ نفسه؛ إذ عندما كنت طفلة، كنت ملتصقة بأبي جداً، وأحبها جداً، وهذا ما ذكرته في كتابتي (أوراق في حياتي)، والصحافي بأبي هو الذي علمني اللغة، لدرجة أنني سميت نفسي أيامها «نوال زنب» من كثرة حبي لها، لكن أبي شطب علي «زنب»، وكتب «السيد السعداوي». لكنني ذهبت إلى أبي بعد ذلك، لأنني شعرت أن أمي موجودة في المطبخ، محترقة، وأنا لا يمكن أن أكون مثلها، لدرجة أنني كرهتها، وأردت أن أقتلها، على غرار قتل الأب. وبدأت أتمسك بعشق أبي، هذا في مرحلة، لكن في مرحلة أخرى عدت إلى أمي، عندها بدأت أكتب بشكل جيد. أريد أن أقول - وهذه عملية تاريخية خطيرة - إن الانتقال من تحقيق الأب إلى تحقيق الأم، ومن احترام الأب وتمجيده إلى تمجيد الأم. وقد أعطاني صحفي مجلة «الوسط»، وبها موضوع عن قتل الأم، ويتساءل في هذا الموضوع: هل انتقل لواء النسوية من نوال السعداوي إلى فاطمة المرينسي، وعنوان آخر عن شهزاد العربية بين تحديات الواقع ومتاهات الخيال، وهذا الموضوع في مجلة «الوسط» ذكرني بلقاء أخير تم بيني وبين فاطمة المرينسي، وهي صديقتي؛ إذ حكّت لي حلمًا بأنها قرأت نعيًا عنى في إحدى الصحف، فاحتضنتها، ورأيت في حلمها ما يعني طول العمر، في حين كان المقروض أن أغضب من أن تمنى لي كاتبة أخرى الموت، لكنني احتضنتها، وهذا ما يفسر عندي حكاية قتل الأم. وهناك كتابات شابات يحملن بموت الأم أيضاً، من أجل أن يرضين أباهن، بل أكاد أرى كثيرين يحملون بأبني مت، كما لو أنهم يتصورون أن نوال السعداوي تقف حجر عثرة في طريقهم، لكن السؤال هو: لماذا قتل الأم؟ وهو سؤال سيدخلنا إلى موضوع سيكولوجي نوعاً ما وتاريخي، لكن قتل الأم يعني أنني لو لم أجد أبي، لن أستطيع أن أعيش.

الآن أريد أن أقول إن المشكلة في كتابة المرأة في التاريخ، أنهم أرادوا أن تنتقل من مبدأ اللذة إلى مبدأ الألم، بمعنى أن المرأة تلد في الأسى والألم، وأن النساء يجب أن يعاقبن بالألم، وإذا أردنا أن نكتب عن اللذة، فهذا يعني أن نكون مخططات، ونقع في الخطيئة، لا بد أن نتألم، والانتقال من اللذة إلى الألم موضوع خطير، لكن لا بد أن نكتبه، بلا انتظار لعقاب يقع على الكاتبة، إذا كتبت عن جسمها، أو تخذلت عن لذة الجسد، فالمباح فقط للكاتبة أن تتحدث عن لذة العقل، أما لذة الجسم فهذا غير مباح ومنوع، وهذا الممنوع مباح للكاتب الرجل، فالمرأة خرجت من نطاق لذة الجسم إلى لذة الخدمة والتضحية من أجل الزوج، أو التضحية

من أجل الوطن، دون الالتفات إلى لذة المرأة نفسها، أو حياتها أو ذاتها، وكأنها ليست إنسانة، تعيش فقط من أجل الآخرين، ومن أجل لذة الآخرين، وهذه النقطة تمثل مشكلة. وإذا حاولت الكتابة أن تكسر هذه القيود، فإنها تدخل في نظر الآخرين إلى المخطو، ولابد أن يقع عليها العقاب، وعقاب المرأة الكتابة يأتي عادة من النقاد، وهم يتهمون هذه الكاتبة بأنها ليست أدبية، وليست كاتبة، كما يتهمها آخر بأنها تشوه صورة البلد، أو أنها تكتب للغرب، أو أنها لا تكتب أدبا نهائيا، لكنها تكتب بحرثا.

● خارج السياق

■ مى التلمساني:

حتى نعود مرة أخرى للموضوع الذى جئنا من أجله، وهو هل هناك خصائص كتابية إبداعية تخص المرأة أم لا؟ يهيملى أننا دخلنا فى «حواديت» اجتماعية وسياسية .. وبعدنا نهائيا عن الرواية، وما أشعر به أننا دخلنا فى قضايا لم تعد تخص جيلى، بمعنى أننا لم نزل نتحدث فى «حواديت» قدمت، مثلا عن علاقة الكاتبة بالرجل، أو هل نحن من الممكن أن نكتب أدبا نسائيا أم أدبا نسويا؟

الفكرة الأساسية هى أنني جئت إلى هذه الحلقة المستديرة، ومعى سبع عشرة صفحة كتبها، لكننى بعد الحديث الذى دار، لا أستطيع أن أقول أى شئ منها، خصوصا أنه حديث يدور فى نفسه الطريق الذى نتحدث فيه من سبقى، فقط أريد أن أقول إن هناك صفة أساسية، أو خاصية أساسية، نذكرها دائما أثناء حديثنا عن رواية المرأة، وهى مشابهة الواقع، أو احتمال الوقوع، فهل المرأة أقدر من الرجل على التعبير عن واقعها، لأنها أقرب إلى هذا الواقع، وأظن أن هذه كلها قضايا مفتعلة جدا، لأنه لا توجد أى مميزات تفرض على، أثناء كتابتى، أن أكتب بشكل مختلف عن كتابة منتصر القفاش مثلا، غير أنني استطعت أن أكتب عن أم تولد ابنتها، لم تموت، وهذه أعتبرها تجربة خاصة جدا، كما كتب صنع الله إبراهيم عن تجربة بناء السد العالى، فهذه تجربته الخاصة.. وليست الخصوصية هنا ترجع إلى كونه رجلا، وكونى أنثى. أظن أيضا أن هناك بعض الخلط فى فكرة التهميش، لأن التهميش - كما قال رؤوف مسعد - إذا كان واقعا على الزوج، أو على فئات مختلفة من المجتمع، فهذا ليس واقعا على المرأة بالشكل نفسه، فأنا حاليا وتحديدا لا أحس بأى نوع من التهميش. بالعكس، أى بنت تكتب الآن، يهللون لها ويفرحون بما تكتبه ويقولون إن كتابة البنات شئ رائع، وإذا كان هناك حوالى خمس عشرة بنتا، فهناك فى المقابل خمسة عشر ولدا يكتبون أيضا، وهذه حركة حقيقية، وحوار دائم بين البنات والأولاد، ولا يوجد فصل بينهم بالمعنى المفهوم. وإذا كانت المرأة فى السبعينيات أو الستينيات قد واجهت بعض المشاكل فى النشر، فهذا لا يحدث الآن. فما الذى نتحدث فيه؟

■ رشيد الضعيف:

النساء آخر المثقفين العرب، وإنى لأجد صدقا لذلك وأكرره، وأجدنى متفقاً مع مى التلمساني ونوال السعداوى، فى أننا خرجنا بعض الشئ عن الموضوع الأساسى، وما أريده هو أن أتحدث عن الرواية التى تكتبها النساء، ولا أريد أن أتكلّم عن الرواية النسائية أو الرواية النسوية، فهناك فرق بين الاثنين. فالرواية النسوية تطرح إشكالية مسألة الخصوصية، ولا أريد أن أدخل فى ذلك. ولا يهمنى هذا الموضوع، كما لا أعتقد أنه

موضوع مناسب. بوصفى باحثاً فى خطاب أبعد ما يكون عن الثقافة سأحاول أن يكون كلامى أبعد ما يكون عن الثقافة ، أقصد أبعد ما يمكن عن «النضال» ، لأن المثقف حين يقول كلمته ، فهى تتضمن النضال ، فى حين سيضمن كلامى « الأكاديمية» أو سيكون قريباً منها . وإذا قرأنا رواية النساء ، أعقد أنها تتميز بعدة نقاط : أولها التاريخية ، فالمرأة التى تكتب الرواية ، تقترّب من أنتاريخية ، بخلاف الكتابة الغالبة عند الرجل ، التى هى كتابة لا تاريخية ، أقصد رواية لاتاريخية ، إنها الكتابة المعتمدة على البلاغة وطرق التعبير المعتمدة للأصل ، أعنى الكتابة المعتمدة للغة الموازية للتاريخ ، اللغة التى ليست جزءاً من التاريخ ، وليست جزءاً من المكان ، حيث يجرى هذا التاريخ . وكتابة الرجل تميل إلى هذه اللغة ، وتعتمد هذه البلاغة اللاتاريخية الدائمة الجمال أبداً ، النموذج اللغوى الذى لا يتغير مع تحولات التاريخ ، يبقى هو هو منذ الأزل إلى الأبد ، بينما رواية المرأة تنصف لغتها بالتاريخية ، يعنى فيها رائحة المكان ورائحة الزمان . ولذلك أعقد أن مجال إبداع المرأة هو الرواية وليس الشعر ، لأن الشعر العربى يعتمد لغة لا تاريخية ، واللاتاريخية هنا ، هى شكل مبسط كثير السلطة ، وأربط بين اللاتاريخية والسلطة .

النقطة الثانية هى التى نستطيع رؤيتها فى الرواية التى تكتبها النساء ، وهى الجرأة فى الكلام عن محظورات وعن ممنوعات وعن محرمات ، لا نجد هذا عند الرجل بشكل عام . وحين تتكلم المرأة عن قضايا غير مألوفة أخلاقياً وخارجة على الأخلاق التقليدية ، تتكلم بجرأة ليست موجودة عند الرجل الذى إذا ما تكلم فى هذا الموضوع ، فهو يتكلم من باب آخر .

النقطة الثالثة هى قضية البلاغة ، وهى عودة إلى قضية البلاغة ، لا تاريخية المرأة تعكس فى أسلوبها غير الثقافى ، الرجل عادة ما يكتب بأسلوب ثقافى ، بينما المرأة تكتب بأسلوب لا ثقافى ، وهذا ما يجعل من كتابتها حيوية ومتطورة وغنية . الرجل يكتب بمراجع ثقافية وإلهاءات وإحالات ثقافية ، وهذا يتناسب مع تاريخية كتابته ، بينما المرأة ، وهذا ما يناسب تاريخية كتابتها ، تكتب بلغة وطرق غير ثقافية . هذا الخطاب الثقافى توجد به إحالات ثقافية وذاكرة مرجعية ثقافية . دائماً هناك عودة إلى المخزون الثقافى ، وعادة ما نرجع إلى بيت شعر جاهلى ، عندما نذكر حكاية ما ، ومن أجل خدمة قضية المرأة ، يجب التحرر - بالمبدأ العام - من إرهاب كل قضية محقة ، وخطر القضايا المحقة هى أنها قد تمارس إرهاباً ، وفى رأى أنه يجب التحرر من إرهاب القضايا المحقة والمقدسة .

■ محمد بريدة:

نشكر رشيد الضعيف الذى أدخلنا مرة أخرى إلى لب الموضوع . لقد خرجنا من المقدمات والحيثيات ، لكى نحرك بعض النصوص التى كتبها المرأة ، وتتميز بنوع من الخصوصية . إذا سمحتم سأعذب سؤالين فقط من القاعة ، مع الوضع فى الاعتبار أننا لا نريد أن نظل فى المنطلق التجريدى المثالى . ليس هناك اختلاف بين المرأة والرجل ، هناك اختلاف على الأقل من حيث الوضع الاعتبارى القانونى للمرأة داخل المجتمع ، عندما أقرأها أنا رجلاً ، لا بد لى أن أنصت ، أو أطلع إلى شئ مميز يكشف لى شيئاً لا أستطيع أن أعيشه بتفاصيله ، وهذا معناه أنه إذا لم يكن متوافراً الآن ، فنحن نبحث عن أفق لهذا المغاير ولهذا الإخفاقات . وينبأ فى إعطاء الفرصة لأسئلة القاعة .

● أسئلة مشروعة

■ معجب زهراني:

ليس لدى أسئلة، فأنا ضد الأسئلة؛ لأنها أحياناً توحى بمركزية الجاهل والعالم، ولكن لدى تساؤلات، وإن كنت أود في البداية أن أعلق تعليقاً سريعاً - وهو نوع من التعليق الحوارى - على ما قاله رشيد الضعيف، فقد اشتغلت على كتابة المرأة العربية التى كتبت قصة رحلة إلى الغرب، وهذه الرواية، أو قصة الرحلة للغرب فى أذهاننا، هى رجالية فى الأساس، لكن هناك فناً كبيراً جداً يتجاوز عشر روايات على الأقل، حصلت عليها، واشتغلت عليها، وهى كتبت منذ القرن الماضى. وأول نص كتبتة رحالة عربية، هو النص الذى كتبتة أميرة عثمانى باللغة الألمانية فى نهاية القرن الماضى، ويحكى عن أشياء خطيرة، لا نجد لها فيما يكتب اليوم. وبالتالى حينما أعود إلى هذا المثل اليوم، أجد أن لغته «ثقافية»، وقليل ما تختلف عما نجده لدى توفيق الحكيم وسهيل لإدريس، وهذا موضوع آخر.

لكننى أسأل مى التلمسانى: هل بالإمكان أن نكتب اليوم بهذه الراحة وبهذه العلاقات الحوارية، وبهذا التقبل من المؤسسات الرسمية، دون نضال الأجيال السابقة؟ أما السؤال الثانى فأوجهه لزميلى الدكتور عبد الله الغداسى وهو سؤال يعتمد على حوار سابق - وأرجو أن يستمر فيما بيننا - ومؤداه: هل المطلوب الآن هو خلق أنثوية لإيجاد أو تنمية خطاب أنثوية ليقابل خطاب الفحولة؟ أم المطلوب هو تفتيت وتفكيك وتقد الفحولة والمركزية الأنثوية التى أحياناً نقرأها فى بعض الكتابات النسوية الإيديولوجية المشحونة بالحنف، مثلها مثل مفاهيم الفحولة؟

■ فوزية رشيد:

كان المفترض أن أكون على المائدة المستديرة، وأنا خارجها الآن، وليسمح لى رئيس الجلسة بتعليقى. وأرى أن هناك كثيراً مما يدور حول أدب المرأة، أو رواية المرأة، أو إبداع المرأة، وفى تصورى أن جزءاً كبيراً مما يقال بالفعل، لم يبحث بشكل نقدى جاد، فى خصوصية إبداع المرأة، فهناك ملاحظات قيلت عن كل ذلك، وما إذا كنا نشكو من نقد الرجل للمرأة، فلماذا لا نكتب المرأة تصورها غير الذكورى لقراءة إبداع المرأة؟ وهذا سؤال نضعه فى الاعتبار، لكن فى الوقت نفسه لا نريد أن نفصل بين الجوانب الإبداعية والثقافية، بين ما يخص المرأة وما يخص الرجل. ومن خلال ما كتبتة من قبل حول المرأة العربية المبدعة، والإسقاطات الذكورية والإرهاب الأخلاقى والوعى بالذات، وجدت أن ما يتعلق بأدب المرأة وكتابتها - سواء الرواية أو القصة - أن هناك نوعاً من سوء الفهم الذى يسقطه الرجل على كتابة المرأة من ناحية، كما يوجد من ناحية أخرى عدم وعى حقيقى لدى المرأة، بما تكتبه، أو بما يمثلها كامرأة، بمعنى: هى تقع فى دائرة الذكورية فى كتابتها دون أن تعى ذلك، فتصبح فى منطقة دفاعية، بمعنى أن الرجل حينما يقرأ، سواء كان ناقداً أو قارئاً لأدب المرأة، فهو يحاول بطريقة أو بأخرى أن يبحث عن حياة المرأة فيها، أو يبحث عن خصوصيتها، بمعنى أنها قراءة نقدية أخلاقية، تابعة لحكم أخلاقى. بينما كتابة الرجل الذى يكتب، ربما حتى عن مناطق تكون محرمة، أو كانت محرمة بالنسبة إلى المرأة، لا توضع تحت طائلة هذه النظرة الأخلاقية، وكأنها هى كتابة بالفعل متعددة بذاتها، كتابة تنتج من شخص سليم، غير مصاب بنظرة متخلفة من المجتمع بطريقة أو بأخرى له. وبالتالى، فإن كل ما

يكتبه هو تعبير مجرد من الإبداع، بينما المرأة حين تكتب كأن تعبيرها ليس مجرداً للإبداع ومن الإبداع. وإنما هو تعبير عن الذات، ومن الذات، وإلى الذات. وهذه طبعاً اعتبرها منطقة خطيرة حين تدارسها بشكل أكثر عمقا. من جانب آخر، أجد - مع الأسف الشديد - أن المرأة في وعيها بذاتها، وفي وعيها بالإبداع، تقع في منطقة الدفاع عن النفس، بمعنى أن يتم تكريس الكتابة عن الجسد من منطقة دفاعية يتم تكريس الاهتمام، ربما عن الكتابة السياسية، من منطقة أيضاً دفاعية. بمعنى أن الذكور الرجال هم معنيون بما يتحقق جسدياً، أو بما تتم ممارسته في المجتمع، عبر السلطة السياسية. وإذا كان هذا من حق المرأة بشكل طبيعي، ولأنه ليس كذلك، فهي تقع في منطقة الإنزال في الكتابة عن الجسد، تعبيراً دفاعياً، بأنه يحقق ما حرمت منه، بينما لا أجد أن المرأة المبدعة كثيراً مهمومة مثل الرجل المبدع. وأدرك قصر الوقت الزماني بالنسبة إلى إبداع المرأة، فهي ليست مهمومة بقضايا الوجود، فقضية الإبداع ليست قضية وجودية بالنسبة إليها، بإمكانها أن تترك كل شيء من أجل الإبداع، بينما الرجل بالفعل ربما يفعل ذلك، لأنه يعتقد أن الإبداع هو ذاته، بينما المرأة لا تعتقد أن أسئلة الإبداع بالفعل تساوي الذات أو الوجود، في هذا العالم، ولذلك فهي تتفضل بوقتها، وتتفضل ربما بمعاناتها.

■ سمير الفيل:

لي تعليقان بسيطان جداً، الأول يخص الدكتور عبد الله الغداسي الذي أرى مدخله لتناول القضية كان مدخلاً ممتازاً، لتوضيح العلاقة بين اللغة وكتابة المرأة، وأعتقد أن هذا المدخل كان على الكتابات استمثاره في التعبير عما كتبه، وكيف تكون اللغة قادرة على أن تكون حاملة أفكار ورؤى ومشاعر. وهذا المدخل يحمل ويعبر عن رؤية متكاملة لفكرة الأنوثة أو الذكورة في اللغة وتاريخيتها. أما التعقيب الثاني، فهو خاص بتلك الثنائية الواضحة بين الذكورة نوال السعداوي ومي التلمساني، فقد تحدثت نوال السعداوي بمرارة عن جهودها في الدفاع عن قضية المرأة، في حين أن مي التلمساني - وهي من الجيل الأحدث - رأت أنها حررت نصها من هذه القيود، וכאז הגיל الحديث أن يكون قد اكتسب الأرض التي قدمها الرواد، ووضع وراء ظهره جهود ونضالات الجيل السابق، وهذا الكلام لا يحمل إدانة، بقدر ما يبرر عن موقفى المتضامن معها ومع جيلها.

■ مي التلمساني:

أنا لست مع أحد، ولا ضد أحد، لأن هذه المارك كلها وهمية، ولا يوجد أحد يستطيع أن يفرض على جيل أن يقف ضد جيل.

■ صبرى حافظ:

هناك ثلاث مراحل لأية ثقافة مهمشة، والتهميش الثقافي لا علاقة له بالأغلبية، أو الإقليلية، إذ من الممكن أن تكون الأغلبية كلها مهمشة أيضاً ثقافياً، فالأمر هنا ليس له علاقة بالتهميش. أما المراحل الثلاث، فأولها مرحلة تبني ثقافة التمتع، وثانيها مرحلة التمرد عليها، ثم المرحلة الثالثة وهي الأنصاع التي تستوعب كل هذا، وهي مرحلة الاختلاف، وهذا هو ما يبين أن مي التلمساني تقع في المرحلة الثالثة، وهي تتسم بما أشرت إليه، وهو أن يكون لديها ذلك الوعي الذي يعبر عن نفسه، وهو وعي متعدد الروافد، وعي الإنجاز الخاص به وبالثقافة الأخرى.

● المع .. والضد

■ عروسة النالوتي:

لا أرى شيئا جديداً يمكن أن أضيفه بعد كل ما دار من حديث حول هذه المائدة، لكنني عند سماعي كل ما قيل الآن، أحس بفراغة وضعنا حول هذه المائدة. ثم هناك شيء آخر أحس به، وهو أن وراء هذه المائدة شيئاً من المكر، ليس مسؤولاً عنه الرجال أو النساء. ولكن مرده إلى الوضع العام الذي أفرز كل هذه التناقضات الموهومة به، ومن خلال ما سمعت هناك جيل أسس، وقال مالم يقل في سابق الأزمان، وكانت لديه الجرأة في طرح آرائه في كل المجالات، ونحن لا ننسى من قدم أى خدمة في أى مجال، خصوصاً بالنسبة إلى نوال السعداوى، لما قدمه له وضع تاريخي معين، وكان مهماً. بعد ذلك الإنسان لا يعولف عند أية مسألة والأحداث تأخذ مجراها، والتاريخ يسير، والأحوال تتبدل وتتغير من حسن الحظ، ثم يأتي جيل آخر ويستفيد من الطرق المفتوحة، التي فتحتها أجيال قبله، وهذا ما لا بد أن أذكره هنا، حتى لا تصنف بالمعزوق، ويجب على هذه المائدة المستديرة التي عقدت لقضية المرأة، أن تنسم بالحرية وأن تتسع لقول هذه الحماقات وهذه المعارك الصغيرة، وهذه الحماسات، وهذا النقي المتبادل، وهذا الانتصار إلى نسوية، تريد أن تؤسس شيئاً دائماً ضد شيء، ليس مع، وإنما ضد شيء، ضد المعاكس لها، وصحيح أنه تاريخياً لا ننكر ذلك ولا نفيه، فالواقع واقع، لكن يبقى تردد هذه المشكلة. فالخطر الذي يتصيدنا دائماً هو الاجترار، قد تابعتنا المراحل التي تغيرت، والخطر هو أننا نبقى ثابتين لا نتغير، بينما الزمن يتقدم، والأحوال تتبدل، والقضايا الجديدة تطرح، على النقيض من القضايا القديمة، وهو ما يؤكد وجود أجيال مختلفة، وأفكار ورؤى مغايرة. وثمة نقطة واحدة لست متأكدة منها، ولكنني ألاحظها، وهي ألا يكون النضال السابق والحماية السابقة والغضب السابق، كما تسميه الدكتورة نوال السعداوى، مشروعاً تاماً، وهو نوع من انتهاك الأعراف داخل هذا المجتمع، الذي نريد أن نرى أنفسنا فيه وبه، وقيمة معينة، ثم لا ننسى، بالتمييز والاختلاف الذي نريد، أننا نريد أن نأخذ الاعتراف من الرجل، هذا الذي نحاربه، نريد أن نأخذ الاعتراف منه.

ثم، من ناحية أخرى، بعد جيل المؤسسين، حاول الجيل الذي بعده، بالنسبة إلى الكاتبات، أن يسلمن عن القضايا القديمة، وأن يميزن عنها، ربما أقول لفك الاعتراف وشد الانتباه، ومحاولة أن يتميزن في عيون الرجال أيضاً. كل هذه القضايا تبدو وكأنها مختلفات، وكأننا أجيال معزولة، وأن قضايانا مختلفة ومتمايزة، وأن كل جيل ينظر إلى الجيل الذي يسبقه، أنه قد بلى وهرم وانتهى أمره، وما سألني به هو معجزات وفتوحات مبهنة، والمؤكد أنه ليست هناك فتوحات مبهنة. والغريب أننا كلنا رغم وعينا فنحن نساء، ورغم ما نقوله ونصرح به للمصاحفة بكل جدية ونجهم في آخر الأمر، فنحن في الفخ الكبير، نحن في جلستنا هذه بالذات، نقع في الفخ الكبير، وهو فخ نصبه لنا الرجال مرة أخرى، ووقفنا فيه.

ولاحظت شيئاً آخر في بعض الأحيان - وهو صحيح - هو أنني أثبت أن الانتماء النسوي. فأننا أحس بذلك، تجاه ما نسميه بالأدب النسائي، وهي تسمية أطلقها الرجال على أدب بدأت تكتبه المرأة في البدايات، وأرادوا أن يكون أدبا يقع في «جيتو». وأسر على كل السمات وكل الصفات التي نمت بها هذا الأدب النسائي، لأنه أدب نسائي مراهق، مريض، ومازال يتعثر، ومازال في خطوته الأولى، ولا يستطيع أن يتمثل العالم، وليست له رؤية، وهو إلى الجهل أقرب، فإذا كان لا بد أن تكون هناك نصوص أدبية نسائية، فهي أدب نسائي، أى أدب دون الأدب. إذن، ثورتنا على هذه التسمية أو على هذا الإقصاء، هي التي جعلتنا نريد أن نتبرأ

من هذه التسمية، وأن نقول لها: «لا» وترفضها، فما نكتبه هو أدب إنسانى، يقطع النظر عن جنسنا. لكن، من ناحية أخرى، حتى هذا التمييز أرادته الرجال لأنهم فى وقت من الأوقات، لم تعجبهم موجة النسوية، لأن بها كثيراً من الشطط، حقيقة؛ ولكن بها أشياء حقيقية وصائبة، ومازالت قائمة إلى يومنا هذا.

شئ آخر بالنسبة إلى كل هذه القراءات، أنا أحياناً أقول «لست نسوية»، ولا أهتمى إلى كتابة المرأة، وإذا كان لا بد أن «أُرجل» فأنأ «أُرجل»، وإذا كان النضج الأدبى يعنى الرجولة، فلتُرجل كلنا، بما أن الرجولة مفهوماً قد تغير اليوم، يعنى لستأ ندرى هل الأنوثة جزء من الرجولة أم الرجولة جزء من الأنوثة؟ واختلطت الأمور والأشياء، بحيث لا ندرى كيف نسمى الرجل اليوم، ولا كيف نسمى المرأة. وإذن، بهذه الطريقة، كأننا أردنا أن نتخلص من وعودنا القديمة، ومن تسميتنا ومن جنسيتنا وما شابه ذلك، لكن المشكلة تبقى قائمة، لأنه إلى يومنا - هذا مع الاحترام الشديد للكثير من النقاد وهم رجال - مازال الجانب النقدى ليس من مشمولات المرأة، كل القراءات التى تمارس على نصوص المرأة هى كذلك يقطع النظر عن جانب التشريح والأدوات المستعملة، لكن خلف الاعتناء بنص كتيبه امرأة هناك فضول قبل كل شئ من طرف الرجل، وكثيراً ما يكون هذا الفضول ليس من باب الفضول المعرفى، وإنما من باب الفضول للتقصى والتلصص على الكثير من السمات التى يريد أن يقتنصها الرجل.

■ محمد برادة:

نريد أن نرجع إلى الموضوع الرئيسى. لقد قلت إننا فى مأزق، أو إننا فى شرك كل المجتمعات العربية، ولكن هل تقابل هذا الشرك بالصحى، عندما نقول لا نريد أن نميز بين رجل وامرأة؟ هذا ما يريده الرجل، نحن نكتب أدباً إنسانياً ولا يوجد رجل، ولا هذا يخفى ويطمس الحقيقى، ولذلك فنحن عندما لا نقول «كتابة نسائية»، أو «الأدب النسائى» - كما قلت فى البداية - لا نريد أن نميز فى الجوهر، ولكن نقول: هناك نصوص يكتبها رجال ونصوص يكتبها نساء، هذه النصوص من المفروض أن نقول شيئاً مغايراً ضمن التقنيات الجمالية نفسها وكل شئ، واستمعنا الآن إلى ملاحظات عن بلاغة المرأة وعن الرواية الجديدة، وإلى ملاحظات عن عبد الله الغذامى، وقالت مى التلمسانى إنها كتبت عن تجربة الولادة وهى التى لا يستطيع أن يكتب عنها الرجل... هذا شئ جيد متميز، ويجب أن نقف عند هذه النصوص بمعنى: ما هذه السمات وكيف تستطيع أن تجعلنا نتعرف جزءاً من هذا الجزء المجتمعى المغيب؟ هذا هو السؤال.

● نوال ورضوى

■ رضوى عاشور:

شكراً لعروسة النالوتى، لأنها وفرت على جزءاً مما كنت سوف أقوله. لكن لدى بعض الملاحظات، وأخشى هذا الشكل فى طرح قضية المرأة. للمرأة قضية، ولا أعتقد أن هناك خلافاً. حول ذلك، لكننا نتفق على أن هناك مشاكل للمرأة، ووضعية للمرأة تستدعى حلولاً، لكن هذا الشكل الذى تطرح به قضية المرأة يسهم فى مزيد من التشظى الذى تعرض له، فى إطار التفرقة بين المرأة والرجل، والمسلم والشيعة، والمسيحية والكردية، والعربية والنوبى، وابن الوادى، إلى آخر هذه التقسيمات. هذا الشكل المبسط الذى تطرح به قضية المرأة، والذي ينقل من المدرسة النسوية الأوروبية والأمريكية، فى أكثر اتجاهاتها تبسيطاً، لأن هناك اتجاهات أكثر

عمقا في هذه المسألة، وهذا الشكل هو الصورة الأخرى في المرأة للشيفونية الذكورية. وبدلاً من أن نتحدث عن الفحولة، نتحدث عن الأنوثة، ولماذا لا نتكلم عن الأنسفة، عن الإنسان الواحد؟

أضف إلى ذلك أنني أكتب بشكل مختلف حين يقتضى موضوعي أن أكتب بشكل مختلف، أما حين لا يقتضى الموضوع هذا، فسوف تأتي الكتابة بشكلها العادي والطبيعي والمألوف، ولا يصبح هناك اختلاف بين كتابة كاتبة أو كاتب، لقد مرّاً هما الاثنان بالتجربة نفسها. فنحن نكتب عن تجربة ١٩٦٧، وعندها نكتب عن تجربة انكسارنا المشترك، ونكتب عن همومنا والصدمات التي نتعرض لها بشكل يومي، هذه الكتابة قد تأتي بشكل يميزني عن كتاب لهم اتجاهات مختلفة، أو ينتمون إلى أجيال مختلفة. فنحن مثلاً أبناء جيل، وكما قالت مى التلمساني هي بنت جيل آخر، وقد تكون هي أقرب في تكوينها النفسي إلى أبناء جيلها، وفي المقابل أنا أقرب إلى أبناء جيلي، مما أقترّب أنا منها، أو تقترب هي مني، وهكذا .. فهذا الشكل التبسيطي يفقدنا الكثير.

■ نوال السعداوى:

أود أن أعلن نقطة نظام حول هذا الوصف الذي استخدمته الدكتوروة رضوى عاشور في حديثها، عن التبسيطي، وكأننا نحن البسطاء، وحضرتها هي العميقة جداً، هذا لا أقبله.

■ رضوى عاشور:

أوضح مرة أخرى وأقول إنه من وجهة نظري هناك طرح بسيط، مفاده في الأنساق الفكرية المعروضة، لدى قلق ما اتجاهها، وخصوصاً الأفكار التي تحيط بتركيبة الواقع، وما الذي يختزل تركيبة الواقع، فأنا عندي فتاعة، أن هذا الطرح بسيط ما أراه من الواقع، وهذه وجهة نظري، ولها الحق الدكتوروة نوال السعداوى أن تعرض عليها. لكن غير مقصود أية إشارة شخصية، لكنه حوار الأفكار. هناك أيضاً ملحوظة أخيرة، حول ما أشارت إليه مى التلمساني، إلى أنه قد يكون هناك تركيز على كتابة المرأة، هو في الأساس مؤد للمرأة جداً. وكما لا حظت واحدة من بنات الجيل، وهى مى التلمساني، أنه إذا كان هناك عشرة ذكور يكتبون، وعشر بنات يكتبن، فإن البنات يحين باهتمام أكبر بكثير، مجرد أنهن كاتبات وهو ما يعنى أن الميزان انقلب مرة أخرى، وأصبح هذا الوضع يؤدي إلى عدم إتاحة فرصة للنمو الحقيقي لهؤلاء الكاتبات، أعنى النمو المتوازن، وأن يتم قبولهن في الواقع الأدبي مجرد أنهن بنات، كما كان مقررنا علينا في وقت سابق - أن نقبل الأدب الفلسطيني مجرد أنه كذلك.

■ محمد بريدة:

أريد أن أؤكد أننا في هذه الموائد المستديرة، نطرح جميع الأفكار بما فيها الأفكار البسيطة والمبسطة والتبسيطية والمكتومة، لكنى نرتقى إلى صياغة سؤال أفضل، وهو ما يعنى أننا يجب ألا نتوتر، والجميع سوف يتحدث ويعبر عن رأيه، كما ستعبر الدكتوروة نوال السعداوى عن رأيها دون توتر.

■ نوال السعداوى:

أنا بمنتهى الهدوء أعترض أولاً على كلمة «تبسيطي»، لأننى أعدها إهانة لنا جميعاً، وكأن كلنا بسطاء، وهذه ليست طريقة حوار، وأضف إلى ذلك هل هناك أحد من المتحدثين مجّد الأنوثة، وأضاف إليها قدسية ما، لكن الدكتوروة رضوى عاشور تقول إنها تخشى أن يؤدي تمجيد الرجولة إلى تمجيد الأنوثة.

■ رضوى عاشور:

عقوا يا دكتورة نوال، الذى قال بذلك هو الدكتور عبد الله الغذامى، عندما أوضح أن النموذج فى الشعر المربى هو النص الفجولى والفحولة، والآن نحن نرتقى إلى كذا.

■ نوال السعداوى:

اسمحوا لى أن أكمل، وأنا أرى أن هناك افتعلاً لصراع بين النساء، ومى التلمسانى تركت القاعة ومضت «زعلانة» منى أنا، وهذا يتكرر فى التاريخ، واقتعال صراع بين النساء لصالح ماذا، وأذكر أن رضوى عاشور شاركت فى ندوة فى جامعة واشنطن، قدمت فيها ورقة عن أدب المرأة والأدب النسائى، وقد حضرت هذه الندوة، واستمعت إلى حديثها عن الأدب النسائى، لكنها هنا فى مصر لا ترضى أن تتحدث عن الأدب النسائى نهائياً، لماذا؟ .. هذا سؤال، وهذا لا ينفى أهمية النقاط التى ذكرتها الدكتورة رضوى فى كلامها الآن، فهى تتحدث عن مشكلات الرواية النسائية والكاتبات، وأنا الآن نخلق صراعاً مفتعلاً بين الكاتبات حول أشياء ثانوية، لكن هل نحن قلنا شيئاً عن اختلاف الجيل؟ ولا أنكر أننا مع الرأى الذى قالت به الدكتورة رضوى عن أن جيل الشابات مختلف عن جيلنا، وابنتى الكاتبة منى حلمى لا يوجد بينى وبينها صراع أبداً، فنحن فصحاً لهن الباب، ولا نقول لهن أى شيء، ولا حتى نريد منهن اعترافاً. وهنا أقول لكم لماذا أنا احتضنت فاطمة المرينسى عندما حكى لى الحلم الذى ذكرته، بأنها رأت فى منامها أنني مت، وهو أنه لا بد من تجاوز هذا الجيل، والنقطة التى لا يفهمها هؤلاء البنات هى أننا لا نريد أن نبقى فى المقدمة على طول الخط، وكذلك عندما ترى ابنتى منى فى حلمها أنني مت، احتضنها، كما احتضنت فاطمة المرينسى بعد حلمها. وهو ما يؤكد أنه لا يوجد صراع، فالصراع بين الأجيال فى وسط الكاتبات هو صراع مفتعل، والمفروض أن النساء يتكلمن معاً، ويتصمن بعضهن البعض، فالعبيد السود يفرقون بينهم، وبدلاً من أن يعرف الرجل الأسود أن مشكلته مع الرجل الأبيض، يدخل فى شجار مع الرجل الأسود مثله، وكذلك الحال بالنسبة إلى المرأة التى تتشاجر مع امرأة مثلاً، انطلاقاً من تصور ساذج أن مشكلتها معها.

■ رضوى عاشور:

عندى نقطتان، الأولى أنه لا يوجد خطأ أن يكون بيننا صراع فى الأفكار، لأن الرجل الأبيض لا يمثلنى على طول الخط، كما لا تمثلنى «مادلين أولبرايت» ولا يمثل باول السود. ووارد أن تكون هناك اختلافات، ومن الممكن أن تتفق فى جزء من القضايا مع الدكتورة نوال السعداوى، وهى رائدة وعلمتنا كثيراً، لكن الاختلاف فى وجهة النظر ممكن، وليس لزاماً أن نعلن أنه لا يوجد بيننا خلاف. أما حكاية الورقة التى قدمتها فى جامعة واشنطن، فكان عنوانها «الإبداع والتحرر .. حالة فدوى طوقان ولطيفة الزيات»، وتطرقنا أحياناً إلى بعض الكاتبات الأخريات اللاتى كتبن بنفس شبه ملحمى، وهذا يوضح طبيعة الورقة، لدرجة أنهم اختلفوا معى على مرقى السياسى الذى طرحته فى الورقة، الذى هو الموقف نفسه، وطلبوا منى أن أعدل فيها، وهو ما لم يحدث، ولذلك لم تشر.

■ نجوى يركات:

لا أدرى من الذى قال هذه الجملة: «مجموع الأمس هو قانع الغد»، لكن اسمحو لى أن أبدأ بها كلامى، لأننى أشعر بقمع نسائى أقوى من القمع الرجائى، ومن الممكن أحياناً أن تسع النساء للقضية التى يرفعنها، أكثر مما يسعى الرجل، والرجال موجودون أمام النساء، يتجولون بشكل يومى على مرأى من عيونهم،

وأحياناً يطرحون الموضوع، مثل هذا الموضوع في هذه الندوة، ربما من أجل أن يفهموا ما الذى نريد أن نقوله لهم، وما الذى تريد المرأة الكاتبة أن نقوله. وغالباً ما يعترض هذا الكلام حكى نسوى، أو غير نسوى، يريد أن يصنف أو يضيّق المجال بحدود مغلفة. ومن الناحية الأخرى تسمح النساء - وأنا متهن - مع احترامى العظيم لهن، بأن يتم التعامل معهن وكأنهن ينتمين إلى قطيع. والفرد فى المجتمع العربى فى حاجة إلى أن يكون عنده صوت متميز، وبهذا المعنى نجد أن النساء عندما يقلن إنهن لا يكتبن كتابة نسوية، فهى لا تتخلى عن جنسها، ولا تشعر بالعار بالانتماء إلى جنسها، لكن إحساسها يدفعها إلى الدعوة والمطالبة بالاعتراف بها باعتبارها كاتبة بشرياً، مثل ما تدعو إلى أن يعترف بالصوت الذكورى، بوصفه صوتاً فريداً. ومجتمعاتنا العربية مشكلتها الأساسية هى غياب وجود الفرد، واتعدام حرّيته، فنحن نذهب ونسافر ونحكى ونكتب ونعيش مأسى فى حياتنا الشخصية وغير الشخصية، ونعود نجاهد يردونا للقطيع، وكلمة «القطيع» ليست مجرد كلمة أقولها بالمعنى السلبى، فالمطلوب فقط أن نسمعوا على أننا صوت خافتة وبسيطة، نحكى عما تنتمى إليه، وليس عندنا التعبير من موقع سياسى وإيديولوجى وسلطوى، والنساء يتميزن عن الرجال، والتميز شئ مهم وجميل، ولماذا نسعى إلى التشابه مع الرجال، ونحن فى حياتنا كلها نشغل «دانتيل»، ونعقد فى الخفاء، ولدينا أصوات خافتة، وهذه هى قوتنا، وهذا هو تميزنا. فالمرأة إذا أحببت أن ترجع إلى بيتها، فلماذا نحن النساء نقول لها: لا ترجعى، هى أحببت أن تخلق لها دور الأم ودور الزوجة، فلترجع، لكن المشكلة الحالية أنها ترجع مثلما كانت جداتنا ترجع، بعدما انتقلت مرحلة كبيرة، تعلمت فيها وثققت وخرجت إلى العالم. فالمطلوب جزء من الحرية واحترام لرغبات كل شخص، والعالم يتسع وكذلك المكان، لأن يكون هناك موقع لكل الناس.

● عود على بدء

■ محمد برادة:

من شروط تحقيق الديمقراطية الاعتراف بالصدع، ولا خوف من التشظى يا دكتورة رضوى.

■ اعتدال عثمان:

المفهوم الخاطى بأن الشخص لا يوجد إلا بنفى الآخر، وأنا أوجد، وكذلك الآخر يوجد، والمسألة ليست توزيع المساحات، والمساحة الأكبر لمن، لكن هناك تعدداً فى المساحات.

■ محمد برادة:

ما قصدته فى تعريف الديمقراطية، هو لا وصية لأحد على أحد، ولكن لا أحد يستطيع أن يقرر شيئاً داخل المجتمع دون الآخر، وهذا ما قصدته.

■ عبد الله الغلامى:

الأمر اختلطت كثيراً، ولا بأس، ومن المفيد أن تختلط، لأن الذى أريد أن أقوله، هو أن الحديث الذى بيننا، هو حوار بين أنساق أكثر منه حواراً بين أشخاص. وفى كثير من الحالات يكون الصوت الذى نسمعه هو النسق، وليست الذات المحددة. ونسمح لى الدكتورة رضوى عاشور أنها دخلت فى الحوار بوضوح وشجاعة أشكرها عليها، وهى فى الحقيقة تجعلنى أكون واضحاً. وما سمعته منها لا يمثل عدوى رضوى عاشور الكاتبة والروائية على الإطلاق، فهى تتكلم بلسان النسق المغروس فيها، فقد تربت هى على نسق، وتكلم فيه، وإلا بآى صورة يمكن أن نفكر ولو للحظة واحدة أن مشروع إعطاء نسق أنثوى إيداعى لإزاء النسق الفحولى

الإبداعي، كيف تردّد ولو للحظة أمام هذا، إلا إذا كنا مغروسين أصلاً داخل النسق الذكوري الذي يدافع عن نفسه من داخلنا، بأسلحة يبتكرها ويقول: لا .. الأدب إنساني، وهذا في تقديري جزء من الألاعيب ومن الخدع الثقافية الوهمية النسقية، والذكورة وضوى - بكل ثقافتها دون أن تمي مع احترامى - فى حديثها تتكلم بلسان النسق وليس بلسانها.

■ رضوى عاشور:

يدو لى أننى أتكلّم بلسانى، وقد أكون واهمة، لكننى ألتحدّث بلسانى وهذا ما أعيه جيّداً.

■ عبدالله الغذامى :

الذكورة وضوى عاشور تدرك أن الذات لا تستطيع أن تنتقد نفسها، أن الخطاب النقدي لا بد أن يكون من الآخر. وكون الخطاب النقدي من الآخر، فهو ما يدفعنى هنا إلى التركيز مرة أخرى على نقطة الآخر، ومضى التلمسائى بكل كلامها الجميل أخطاء خطأ منهجياً، ولا بد أن تنتبه له، فأنا لا أعارض أبداً لو أن أحداً قال: إن النساء لسن مهمشات، وأعطائى أسباباً موضوعية لذلك، لكن الخطر عندى يكمن أيضاً لما تأتى امرأة، وتقول: إن النساء لسن مهمشات، لأننى أنا حرة. هنا توجد منهجيات أهم من الأفكار التى من الممكن أن نقولها كلها، إذا قلت: أنا عبدالله الغذامى السعودى، وإنه لا يوجد فقراء فى العالم، فأنا شعبان، والفكر هو المشكلة، وهذا هو الواضح فى الفكر الثقافى العربى، ليس فقط العربى، بل فى خطاب العولمة.

هذا ما فهمته منها، بعد اعترافها بأن النساء لسن مهمشات..

■ محمد بريدة:

لكنهن يكتبن داخل مجمع يجمع يجمع المرأة على طول الخط.

■ عبدالله الغذامى :

جيل الكتابات الذى تنتمى إليه مى التلمسائى، لأنه يمثلها، وهى تمثلها، ومجموعتها من الكتابات هى التى تتكلم وليس هى وحدها. والإحساس بالآخر عبر تصور الآخر بموجب سماته وصفاته، هذا إلغاء للآخر، وهذا موجود فى خطابنا السياسى والاجتماعى، وموجود فى كل شىء، ما لم نتدرب وبالشجاعة الكافية على أن نرى فعلاً موقع الآخر، بما أنه آخر وفكرة الآخر، بما أنه آخر، فنحن لن نصبح نظرتنا للعالم. وهنا أعود إلى النقطة الأساسية، التى أقول بسببها: إننا نتكلم بضغوط النسق، أكثر مما نتكلم بوعينا النقدي، لهذا السبب المشروع الأساسى، وأنا قلت فى مقدمتى الأولى إن المرأة وموضوعها ليس إلا صورة من صور التهميش، وليست قضية واحدة، هذه صورة من صور التهميش، ونحن حينما نتحدث عن قضية المرأة فنحن نتحدث عن فكرة التهميش أصلاً. وكيف يستطيع المهمش أن ينتقل من كونه مهمشاً إلى متن، لا بإلغاء الآخر، ولكن بجعل ذاته متناً آخر مع المتن الموجود. وهنا أثبت بالفحولة مقابل الأنوثة. وبما أن الفحولة إبداع وسمة إبداعية، فما الذى يجعل المرأة لا تسمى بطريقة حثيثة إلى أن تخرج فى النسق الثقافى العربى وغير العربى، ليس فقط العربى، لقمة إبداعية لها سمات لا تخص المرأة، وفى نظرى أرى أن بدر شاكر السياب قدم خطاباً أنثوياً، وكذلك أمل دنقل، هناك تأنيث للغة الشعرية، فالمسألة حينما نقول تأنيث الأنوثة والذكورة، فهذا لا يعضد الرجل والمرأة، لكنه تعضيد لهذا الخطاب الذى يحمل قيمة الضعيف، وقيمة المهمش، أفق التجاوز، والمسكرات

عنه. الكتابات النسائية عندى كلام كثير عنها، والمرء ربما خطط لكى يتكلم فى هذه الجلسة عن أشياء ولكنه يفاجأ بأشياء أخرى من هنا وهناك، ومنهجياً تفسد طريقة التفكير، وما لم نضع الحقيقة المنهجية فى التفكير، فنحن لن نفلح فى قول أى شئ .

■ محمد براءة :

ولكن رغم هذا هناك أشياء مهمة قلت فى هذه المائدة المستديرة.

■ سحر خليفة :

أنا أشد على يد الدكتور عبدالله الغذامى، لأنه بلور وجسد الفكرة التى طرحتها فى البداية، وهى أن الفكر السوى غير مقصور على النساء فقط، بل هو فكر لفهم طبيعة مشاكل شريحة أو لطبقة أو جنس، وصفت فى الواقع الاجتماعى، ومهم جداً بالنسبة إلينا نحن الكتابات، ألا تفصل الإبداع الروائى عن العلوم الإنسانية، التى أراها ضرورة مهمة جداً لفهم واقعنا، فنحن لا نحلق بالهواء، وننسى أن هناك علم اجتماع وعلم نفس ودراسات نسائية، هذا مهم جداً. وأنه ليس من أجل أن مى التلمسانى من جيل جديد، فهى تتحدث عن عدم التهميش؛ إذ من الممكن أن نجد واحدة أخرى من جيلها نفسه، نتكى عن القضايا التى أطرحها وباللهجة نفسها. فالمسألة فى تقديرى مسألة وعى بالمشكلة وتبنى هذه القضية. وإن كنت أشك فى أنها مشكلة أجيال، لأنه حتى بين البيض أو السود، أو الطبقة العاملة، فهم لا يعون مشكلتهم، هذه وجهات نظر، إذن، هى ليست مسألة جيل، بل هى مسألة وعى بقضايا المرأة، وإلى أى مدى تميز هذه الكتابة أو هذا الكاتب الاهتمام بقراءات سوسيولوجية لفهم الواقع، وطبيعة مشاكله.

■ رضوى عاشور :

وهل الذى يختلف عنك يكون وعيه ناقصاً، إذ من الممكن أن يكون ما قالته مى التلمسانى أصدق كثيراً مما طرحه بعضهم، لأن المختلف لا يعنى نقصاً فى وعيه.

■ سحر خليفة :

أنا لا أدينها، ولست ضدها، لكنها لا تبنى بما يكفى. وهذا ما لاحظته فى حديثها.

■ مصطفى ناصف :

يبدولى أن الدكتور عبدالله الغذامى يتحدث فى واد، ومعظم الموجودين يتكلمون فى واد آخر. وهو لديه فرق بين أمرين: فرق بين النسق والتجربة الشخصية، ويقول: إن الفكر العربى ليس واضحاً فيه هذه التفرقة بين الجانبين، ويوضح أن معظم الجدل النسقى ناشئ من هذا الخلط، ويقول: إن فكرة النسق بالذات ليست واضحة فى أذهاننا، لأن فكرة النسق تفترض وجوداً موضوعياً، يعاكس أو يؤيد فكرة التجربة الشخصية، ونحن كلنا أناس عندنا تجاربنا الشخصية التى نعبّر عنها بالمعبرة القديمة، التى أسميها «العصبية القبلية».

والدكتور الغذامى بوصفه رجلاً أكاديمياً يتحدث عن فكرة النسق وهى بطبيعتها وثيقة الصلة — فيما أفهم — بفكرة الاختلاف، لكن تناول الدكتور الغذامى لفكرة الاختلاف مختلف عن تناولنا هذه الفكرة، فهو يتحدث عن اختلاف التجربة الذاتية، ويتكلم عن الاختلاف فى بطن النسق، وحتى يكون النسق متحرراً. لكن هذا الموضوع ليس واضحاً فى ذهن الحاضرين. فالسؤال الذى يطرحه الدكتور الغذامى هو: هل آن الأوان أن نراجع الفكر العربى بإدخال فكرة النسق، وأنا أعطى لكم مثالا ليس على الكم، حتى أحاول أن أستوضحه من

الدكتور الغدامي. حينما كتب الدكتور طه حسين كتابه (فى الشعر الجاهلى) قاموا عليه وقالوا عنه: إنه ينكر التصوص، وكان هذا نوعاً من سوء الفهم الذى لا أول له ولا آخر، وطه حسين كان يقول — وأنا هنا أتحدث عن النسق وليس الحديث عن القصائد المفردة — من الممكن أن القصائد المفردة تكون موجودة، ولا تؤيد النسق والمعكس صحيح. وهذا هو ما يقوله الدكتور الغدامي. ولذلك، أرى أن أبعاد هذه الفكرة تحتاج إلى توضيح، وعلينا أن نفهم كلام الدكتور الغدامي من باب إعادة القراءة، وليس من باب الهدم، وهو لم يطلب الهدم، بل طلب أن نقرأ البيت الذى نسكنه، وأن نضع الأنساق فى بالنا ونهتفم بتحليلها. وأما فكرة الخلاف عند الدكتور الغدامي، فهي عبارة عن استراتيجية موضوعية محلية مؤقتة لكى يتم تجاوزها.

■ محمد برادة :

شكراً على هذه الإضاءات. فقط هناك نقطة بسيطة هى أن النسق هنا بمعنى وضع النسق موضع تساؤل لتغييره، مثلما حاول طه حسين. وأنا أستعمل بدل «النسق» كلمة «المؤسسة» بمفهومها العام، ولكى تقاوم المؤسسة يجب على كل حال أن نفهمها، وعلى كل حال هذا موضوع آخر، لا أريد الاستفاضة فيه، حتى لا نخرج عن موضوعنا الأصلى.

■ سحر خليفة :

كنت أتمنى أن يتم تقسيم هذه الجلسة الطويلة التى امتدت أربع ساعات، إلى قسمين: قسم يناقش وي طرح أفكاره، عن الأنساق والأساليب والأجيال والخلفيات، وكيف تنظر كل كاتبة للرواية، وبعده قسم آخر يتحدث فيه النقاد المتخصصون عبر نماذج حقيقية من الروايات النسائية يشرحونها تشريحاً نقدياً، بحيث يمكننا أن نستفيد — نحن الكاتبات المحترفات أو الهاويات — من النقاش والحديث عن التقنية واللغة والبنية وغير ذلك.

■ محمد برادة :

هذا يخرج عن عمل نطاق المائدة، لأن ما تطلبينه أقيم فى المحاضرات.

■ سحر خليفة :

لماذا يخرج عن نطاق المائدة، لأن الرواية التى تكتبها المرأة المفروض أن تكون بها نماذج حقيقية لهذه الروايات، ولا ستظل بلا تنظير. وساعتها كنا نستفيد جميعاً ونجتمع كل الأجيال والروايات من مختلف التيارات، سواء أكانت تبني القضية النسوية أم لا، هى حرة، لكن ساعتها نحن نستفيد من ناحية التقنية واللغة الروائية.

■ عبد الله الغدامي :

لا بد أن أعلن تقديري الكامل لهذه المائدة المستديرة، فأنا شخصياً استمتعت بها، وأعتقد أنها كانت مفيدة بشكل أساسى لكل واحد فىنا. ومهما قلنا من أفكار، فالحلقة التى نكتشف فيها أن أفكارنا أسوأ فهمها، هى الحلقة التى تبدأ أفكارنا فيها تتضح فى أذهاننا أكثر. ولذلك، أعتقد أنها كانت مفيدة وإيجابية ورائعة وحيوية.

بمعنى قبل أن نغادر هذه القاعة أن أوضح أن معركة كل واحد فىنا هى البدء فى معركة المنهج، ومعركة المصطلح. وما لم نتقن لعبة المنهج من جهة، ولعبة المصطلح من جهة أخرى، فنحن لن نفهم الواحد منا الآخر أصلاً، قبل أن نخلف أو لا نخلف. ولكى نفهم ثم نخلف، أريد أن أركز — على الأقل فى هذه الكلمة — على أن مصطلح الفحولة ومصطلح الأنوثة من جهة ثانية، لا يعنى رجلاً وامرأة، وإنما هما نسقان ذهنيان

فكريان، بمعنى أنني أقول: إن بدر شاكر السياب يكتب قصيدة أنثوية، بينما نجد أن الخنساء تكتب قصيدة فحولة. وعلى هذا المثال في هذين المقياسين، من الممكن أن نستقري الخطابات الثقافية كلها، لا بمعنى امرأة ورجل، ولكن بمعنى نسق فحولى مهيمن ومسيطر وله السيطرة، ونسق أنثوى عبّر عن نفسه على مدى التاريخ بوسائل وأقنعة وطرائق مختلفة. وكنت مهيباً نفسى لكى أقول كيف أن الرواية، الحديثة المكتوبة من قبل نساء، قد تدرجت على مراحل، إلى أن وصلت إلى مرحلة معينة، وراءها مراحل، لكن الوقت لم يسمح. لكن يهمنى أن نلتزم بوعينا فى أن مصطلح «فحولة» أو «ذكورة» أو «أنوثة» لا يعنى امرأة ورجلاً، لكى لا يحصل اللبس المستمر، ولذلك يمكن أن نصف إدارة رئيس الجلسة الدكتور محمد برادة بأنها إدارة مؤنثة، فهذا وصف يعنى أنها قيمة ديمقراطية، وأنها أنوثة ديمقراطية، وأن الإبداع مؤنث.

■ محمد برادة :

بهذا الحديث نغلق الحوار فى هذه المائدة التى لا أريد أن نغلقها، بل نتمنى أن تظل مفتوحة. فقط أريد أن أقول للإخوة والإخوان من الصحفيين، أن يعكسوا هذا الاختلاف، وألا يكتبوا خلافاً نمطياً كما تعودنا فى الصحافة!



الرواية العربية مترجمة

منسق الحوار: فاطمة موسى

التساؤل المطروح هو مدى كفاءة الترجمات المتاحة في نقل خصوصية الروايات المترجمة، ولا تقتصر الخصوصية في اللغة على التركيب والنحو، بل تتمثل في العناصر الأدبية ذات الموروث الموهل في عمق الحضارة العربية، وفي العناصر المحلية في العمل الروائي من عادات وطقوس وأغان وأناشيد... إلخ. التساؤل الثاني يتعلق بمشكلات التلقي للرواية العربية مترجمة، والظروف التي تتحكم في اختيار الأعمال للترجمة واختيار المترجمين، والظروف المؤثرة في تسويق الرواية مترجمة، وما يمكن أن تسهم به جهات التخصص في الوطن العربي في هذا المجال.

المشاركون

- أمال فريد	- رجاء بالقوت	- عبد الحميد شبيحة	- مصطفى ماهر
- أنس أبو الفتوح	- روجر آلن	- ماجدة منصور	- مكارم الغمري
- أميرة نوري	- نشار جاكسون	- محمد مصطفى بلوى	- نوال السعداوى
- إيزابيلا كامرا دلفيتز	- سلامة محمد سلامة	- محمود السيد	- هزرت فيندريش

فاطمة موسى:

توافرت لهذه المائدة المستديرة كل الإمكانيات لتجعل منها ندوة ثرية ومفيدة ومتشعبة، والموضوع المثبت هو الرواية العربية مترجمة، وتقييم هذا الأداء. ويمكننا أن نقسم مدخل هذا الموضوع إلى عدة عناصر: تاريخ هذه الترجمة، ومتى بدأ الاهتمام بالترجمة إلى كل لغة من اللغات، ثم الترجمات الموجودة على الساحة فعلا، والظروف التي أنتجت فيها؛ لأن المتأمل للموضوع يشعر أنه ليس هناك نظام في عملية ترجمة الرواية العربية إلى اللغات المختلفة، وتكاد تكون عشوائية، وتخضع لإمكانات وظروف الهيئات المترجمة والمترجمين أنفسهم، ونحن - من ثم - نفتقد نظاما واحدا يجمع كل هذه المحاولات التي وجدت في بداية تاريخ المجلس الأعلى للفنون والآداب، لكنها لم تستمر طويلا، ولم تقدم إنجازا، وأذكر أن كثيرا من الكتب التي اختيرت للترجمة لم تكن ذات جاذبية للمترجمين، ولا للقارئ الذي توجه إليه هذه الكتب، وهو ما يعرف بمشكلة التلقى، ومشكلة الجمهور الذي تهدف الترجمة إلى الوصول إليه. ونحن نعرف جميعا مشكلة نشر الترجمات التي لها تاريخ محبط تقريبا على مختلف اللغات المعروفة، وهناك تجربة المترجمين، وبيننا عدد كبير من المترجمين، بعضهم عرب، وبعضهم من اللغات التي تمت الترجمة إليها، ولكل أولئك تجارب متعددة، بعضها محبط، أدى إلى عزوف المترجم عن المواصلة، واكتفى بعمل واحد أو اثنين. ومعنا كوكبة من الزملاء المتخصصين في عدد كبير من اللغات الروسية، والفرنسية والإيطالية، والإنجليزية والإسبانية، والألمانية، والفارسية، وكان من المفترض أن يُلحق بنا المتخصصون في الترجمة إلى العبرية. والعنصر الأخير هو الخاص بالتقييم، ومدى كفاءة هذه الترجمات. وكما أعلم فإن أقسام اللغات في الجامعات المصرية، قامت بالعديد من البحوث من قبل المشرفين عليها، خصوصا بعد تمصير هذه الأقسام إلى حد كبير في السنوات الخمسين الأخيرة، وأصبح من الممكن الآن أن يقوم أى قسم من أقسام اللغات الأوروبية، في أية كلية من الكليات، بعمل بحث في صميم التخصص، أو في الأدب المقارن، أو في أى شيء له صلة بموضوع الترجمة.

والموضوع الذي يجلس لمناقشته اليوم متشعب وعناصره متعددة، وكل عنصر منها يصلح أن نخصص له ندوة قائمة بذاتها، وهو جدير بذلك. وقد انتهزت لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة المشاركة في ملتقى الرواية العربية، لطرح هذه الموضوعات، وتقييم هذه المجهودات، لتلقى بأول حجر في هذه المياه، على أمل أن يكون كل هذا بداية لجهود مفصلة في الفترات القادمة.

وأدعو في البداية الدكتور مكارم الغمرى رئيس قسم اللغة الروسية بكلية الألسن للحديث عن ترجمة الرواية العربية إلى الروسية.

الترجمة إلى الروسية

مكارم الغمرى:

تعود ترجمة الرواية العربية إلى اللغة الروسية، إلى فترة الستينيات من هذا القرن الحالى. أما في بداية القرن، أو في الثلث الأول منه، فقد كان هناك عدد قليل جدا من الترجمات العربية إلى الروسية، وحتى هذه الفترة لم يكن القارئ الروسى يعرف أى أثر للأدب العربى سوى كتاب (ألف ليلة وليلة)، التي تمت ترجمتها بعد الثورة السوفيتية مباشرة، ضمن سلسلة الأدب العالمى. وهذه السلسلة كانت توضع هدفا رئيسيا، هو تجميع أهم أعمال التراث الأدبى العالمى، لتقديمها إلى القارئ الروسى، في شكل ترجمات زهيدة السعر، حتى يتعرف

روائع الأدب العالمي، وضمن هذه السلسلة جاءت ترجمة (ألف ليلة وليلة) إلى جانب ترجمات قليلة جدا للشعر العربي القديم.

ولكن البداية الحقيقية للاهتمام بالأدب العربي، وترجمة الرواية على نحو خاص، تعود إلى فترة الستينيات. هذا الاهتمام كان جزءاً من اهتمام عام بالدول العربية، وحضارة العرب واقتصادهم وتاريخهم. وبالطبع، كان لهذا علاقة وثيقة بعلاقة التقارب السياسية، التي كانت بين الاتحاد السوفيتي - آنذاك - والدول العربية. وتجدر في هذه الفترة أن معاهد الاستشراق والمجموعات البحثية، اهتمت بإصدار مجموعة من الدراسات المتعلقة بالتاريخ العربي واقتصاد الدول العربية والأدب المكتوب، وهنا بدلت ترجمات الرواية العربية في الظهور.

وسأقصر حديثي هنا على موضوع ترجمات نجيب محفوظ بوجه خاص، لأنه ربما يكون أكثر الأدباء العرب الذين نالوا الاهتمام، خصوصاً بعد حصوله على جائزة نوبل للآداب عام ١٩٨٨. ولا يوجد عندي حصر كامل لكل الترجمات التي تمت لأعمال نجيب محفوظ إلى الروسية، لكن في مكتبي الخاصة توجد ترجمات لروايات (السمان والخريف) ١٩٦٥، (رادوييس) ١٩٨٩، (المرايا) ١٩٧٩. وبعد حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل، صدرت مختارات من أعماله، تضمنت ترجمة لرواية (اللس والكلاب)، ورواية (أولاد حارتنا)، و (الطريق)... وقد شارك في ترجمة هذه الأعمال نخبة مختارة من المستشرقين الروس، الذين يعدون من أكبر المتخصصين في دراسات الأدب العربي والاستشراق.

وفي موضوع المائدة المستديرة لتقييم لترجمات الرواية العربية التي تمت، بمعنى نقدها، وهناك أكثر من مدخل لتقييم الترجمة الأدبية، ربما أهمها وأكثرها شيوعاً هو ترجمتها من خلال علاقتها بالأصل الذي تترجم عنه. وهناك مدخل آخر من الممكن أن نقيم من خلاله ترجمة الرواية، وهو علاقة هذه الرواية المترجمة بالسياق الأدبي المستقبل لهذه الرواية، باعتبار أن الترجمة الأدبية من الممكن أن تنظر إليها على أنها نوع من الكيان الذي يكتسب وجوداً جديداً في الأدب المستقبل له. ومن هذه الزاوية يمكننا أن نقيم الترجمة الأدبية، على أساس مدى تلبية هذه الترجمة للأذواق السائدة في الأدب المستقبل، أو قدرتها على التجارب مع التيارات الأدبية السائدة في هذا الأدب، وأعتقد أن هذا التصور لم يكن غالباً عن المترجمين السابقين. ويشير في هذا الصدد محمد فريد أبو حديد إلى أنه يرى أن ترجمة الآثار الأدبية الكبرى إلى اللغة العربية ينبغي أن تضيف إلى التراث الأدبي العربي إضافة جديدة، جديرة بأن تبقى لذاتها، وبأن تقرأ لذاتها على أنها نتاج أدبي عربي. وإذا لم تحقق الترجمة هذه الإضافة، فهي لا تزيد عن أن تكون تعريفاً بالآثر الأدبي الأجنبي، وتسجيلاً له بوصفه أدباً أجنبياً. والفرق عظيم بين أن تكون الترجمة قطعة من الأدب العربي وأن تكون تعريفاً بالآثر الأدبي، مع بقاءه أجنبياً.

والمدخل الثالث هو نقد أو تقييم الترجمة الأدبية، من حيث قيمتها الفكرية والجمالية بالنسبة إلى الأدب الذي نقلت عنه. وطبعاً، هذا النوع من النقد أو التقييم للترجمة يتطلب معرفة جيدة جداً بالإطار والتاريخ والسياق الأدبي الذي خرجت منه هذه الترجمة.

وهناك مداخل أخرى كثيرة، ولكن يطول الحديث فيها، وسوف أتوقف عند تقييم ترجمات الرواية العربية إلى الروسية، في إطار المدخل الأول، وهو علاقتها بالأصل الذي ترجمت عنه، ويبرز السؤال الرئيسي في هذا التقييم ومؤهله:

هل هذه الترجمات أمينة للأصول العربية، بمعنى: هل أنتجت الترجمة في اللغة الروسية المعادل الأكثر قرباً من الأصل؟ وأقول هنا «الأكثر قرباً»، لأنني مع القول بأن الترجمة الأدبية، في أحسن حالاتها، لا يمكن أبداً أن تكرر الأصل الأدبي الذي ترجمت عنه، باعتبار أن العمل الأدبي عمل متفرد جداً، ومن الصعب نقله

بالضبط، وتكراره بالتمام. وعموماً، أيا كانت تصوراتنا صحيحة عن خصائص الترجمة المثالية، وما الترجمة الأفضل، فيظل عمل المترجم يسير في طريق صعب جداً؛ لأن إعادة تشييد الوظيفة المضمونية للنص الأدبي قد تبدو أيسر بكثير من تشييد الوظيفة الجمالية الشكلية، التي ترتبط بخصوصية اللغة القومية، وسياقها الثقافي والحضارى المرتبط بهذه اللغة. طبعاً، هناك مسلمعات تعرفها جميعاً لا داعى لتكرارها، وهى الخصائص التى يجب أن تتوفر فى الترجمة الأدبية، من حيث عطاؤها وقدرتها على إعادة تشييد النص الأدبى بكل سماته المضمونية والشكلية وخلافه من الشروط التى يجب أن تراعى فى الترجمة.

ولكننى فى تقييمى لترجمات الرواية العربية إلى الروسية، تخيرت جانباً مهماً أجده من أصعب الجوانب التى تشكل صعوبات بالغة بالنسبة إلى مترجم النص الأدبى، وهو جانب الخصوصية القومية الثقافية، وأعنى بهذه الخصوصية منهج الصور الأدبية وكل منظومة التراكم والأساليب والوسائل اللغوية الموجودة فى النص من تشبيهات خاصة جداً، واستعارات وكيانات وصور مجازية ورموز... إلخ، إلى جانب المفردات المرتبطة بالبيئة الحضارية، التى تعتبر مفردات متميزة جداً ومتفردة وخاصة بهذه البيئة التى يرتبط بها الأدب.

والحقيقة أن هذه الصعوبة تواجه مترجم الأدب بشكل عام. وصحيح أنه كان من حظ روايات نجيب محفوظ التى ترجمت إلى اللغة الروسية، أن اضطلع بمهمة ترجمتها مستشرقون كبار، مثل المستشرق فالبيريا كيريتشنيكو، التى عاشت فترة طويلة فى مصر، واختلطت بالبيئة الحضارية، ولديها خلفية ومعرفة بها، ومع ذلك يظل - بالنسبة إلى الأجنبى - هناك الكثير من التفاصيل البيئية المرتبطة بالمفردات الحضارية، تظل غريبة وبعيدة عنه. وهذه التفاصيل هى التى تشكل للمترجم صعوبات خاصة.

والسؤال الذى يطرح نفسه هنا: ما المطلوب من المترجم عند ترجمة المفردات المرتبطة بالبيئة الحضارية المتميزة، التى تمكس هذه الخصوصيات الثقافية؟ فهناك إشارة أو معنى إشارى يرغب المرسل أن يصل به المعنى إلى المتلقى. وبالنسبة إلى صاحب اللغة هذا المعنى لا يحتاج إلى تفسير، لأنه مفهوم له، ونستطيع أن نقول إن ما وراء النص، أو ما وراء هذه الكلمة مفهوم. وبالنسبة إلى المترجم قد يكون المعنى الضمنى لهذه الكلمة خفياً، ويحتاج إلى نوع من التفسير. والمشكلة أن المترجم حين يترجم هذه الكلمة المفردة، المرتبطة بهذه الخصوصية الثقافية، يلجأ إلى طريقتين: إما أن يجد مفردة مثيلة مشابهة لها، لأنه لا يستطيع أن يجد الكلمة المطابقة لها فى البيئة، أو يقدم شروحات لها. وفى الحالتين لا يعطى المترجم الترجمة الدقيقة، ولا يستطيع أن يصل إليها، لأنه أحياناً من المهم جداً، حين يبحث عن الكلمة المشابهة، أو حين يعطى شروحات لها فى الهوامش، أن يفكر فى المركز الذى تركز عليه هذه الكلمة، وهل هو مرتبط دلالي معين، له علاقة بالمضمون الفكرى والرسالة التى يغيها العمل الأدبى، أو هل له ارتكاز عاطفى ما مرتبط بتعبير عن مشاعر أو انفعالات، وليس بالضرورة دائماً أن ينتج المترجم فى العثور على الكلمة المشابهة التى تغطي هذا المدلول العاطفى أو الفكرى، إذ هناك علاقة وثيقة بين اللغة والثقافة القومية، والحضارة ترتبط بلغة الأمة التى يعبر من خلالها الأدباء عن آدابهم وإبداعهم.

وهناك أمثلة لا حصر لها لا أستطيع أن أسردها أمامكم، ولكننى سوف أتخير بعضها، من ترجمة روايتى (المرايا) (والص والكلاّب)، ففى النص العربى كتب نجيب محفوظ بقول عن الشخصية الروائية عنده إنه: «تدروش»، وقد ترجمها المترجم الروسى إلى: «انصرف إلى الدين». وهذه الترجمة لا تغطي أبداً المدلول الذى تتضمنه هذه الكلمة، من سمات الزهد والتصوف وخلافه، لكنه لم يجد المقابل الذى تتضمنه هذه الكلمة المشابهة المقابلة، التى يستطيع أن يضعها فى الترجمة. وبالطبع، هذا مدلول مختلف عن المقصود من كلمة «تدروش»، والخطأ الذى وقع فيه المترجم يرجع إلى الصعوبات التى ذكرناها.

وليضاً كلمة «سيده»، وهى من الممكن أن تستخدم فى اللغة الروسية. فى نص سياسى، ومن الممكن أن

تكون من الطبقة المتوسطة، لكنها في رواية نجيب محفوظ يقصد بها «الهام» التي تنتمي إلى الطبقة الأعلى، وكان المفروض أن يترجمها المترجم الروسى إلى غير «سيدة»، لأن «سيدة» هذه لها مدلولها الاجتماعي، وتنتمي إلى الطبقة المتوسطة، في حين توجد في اللغة الروسية كلمات مقابلة ومشابهة، تعكس اللقب الأرستقراطى، المقابل لكلمة «هام». ولكن هذا المدلول الاجتماعى غاب للأسف عن المترجم، فأعطى لكلمة «سيدة»، الكلمة الموازية لها. ومن الممكن أن نقول أيضا إن هذا الاختيار تم بناء على تأثير الواقع السوفيتى، حيث كانت الألقاب الأرستقراطية، في فترة ما، غير مرغوب فيها وغير محبوبة. كذلك نجد في ترجمة كلمة «الكتاب» التي ترجمها في الروسية بتعبير «المدرسة الإسلامية» وهي ترجمة غير دقيقة على الإطلاق، لأن المدرسة الإسلامية لها مراحل في التعليم مختلفة، إعدادية أو ثانوية، أما الكتاب فنحن نعرف أنه مرحلة معينة في الصغر، مرتبطة بالتعليم قبل الرسمى.

أيضا المسميات المرتبطة بالأماكن والملابس والمشروبات والأطعمة الخاصة جدا بالبيئة الحضارية العربية والمصرية، وكان من الصعب أن يجد المترجم الروسى شيئا لها في اللغة الروسية. فقد أسقط المترجم مثلا كلمة «المعلم» من الرواية تماما، رغم أن لها مدلولاً اجتماعياً، وتعطى حيثية معينة في الحارة عند نجيب محفوظ، وإسقاطها يسقط الدلالات الاجتماعية التي أحاطت بها في العمل الروائى. كما سبق أن أخلص إلى أن الصعوبات الرئيسية الموجودة في ترجمة روايات نجيب محفوظ، كانت ترتبط بالدرجة الأولى بهذه الخاصية الثقافية الحضارية المتميزة بالنسبة إلى الواقع العربى. وكان المترجم، في سبيله للتغلب على هذه الصعوبات، يلجأ إما إلى إيجاد كلمة شبيهة، وهي ليست دائما دالة على المفهوم الحضارى والعاطفى للكلمة، أو يعطى لها شرحا لا يعطى المعنى الدلالي للكلمة في الغالب.

فاطمة موسى:

نشكر الدكتور مكارم الغمرى على ما تقدمت به في افتتاحها بالحديث فى المائدة المستديرة، ووقوفها عند عدد من الإشكالات نجدها عامة، تنطبق على ترجمة الرواية العربية، ودروب أخرى من الأدب العربى، إلى اللغة الروسية، وغيرها من اللغات. وأذكر الآن كيف أن تليفريو كاسيد، فى شبابه، عندما ترجم رواية (زقاق المدق)، كان عندما تستعصى عليه كلمة أثناء عملية الترجمة، يجعلها اسم علم، والأعلام لا تترجم فى اللغات المختلفة، ولذلك فوجئنا فى الترجمة الإنجليزية لهذه الرواية بالفاظ مثل «مستر طابونة»، وغيرها! وهذه مشكلة موجودة فى الترجمة. وما يزيد على ذلك أن المسألة ليست فقط فى اختلاف المدلولات الحضارية، وإنما أيضا فى بعض المترجمين من أهل اللغة، واختلاف الزمن، كما هو الحال فى اختلاف بعض تلاميذنا من غير القاهريين فى فهمهم لعنوان رواية يوسف إدريس «فيينا ١٩٦٠»، إذ أسقطوا من العنوان لفظ «السيدة» عندما قاموا بترجمتها، لأنهم لم يفهموا قصد إدريس من العنوان، الذى يذكرنا بترامواى «السيدة» الذاهب إلى «السبتية»، أو «السيدة - المديح»، أو «السيدة - غمرة» وهذا ما يفهمه قراء جيل يوسف إدريس من العنوان الذى اختاره لهذه الرواية. أى من السيدة إلى فيينا، لكن من لم يفهم مقصد إدريس من العنوان ترجمها «مدام فيينا»، وهذه المفارقة تمثل طبعاً مشكلة، ليست فقط للمترجم الذى ينتمى إلى حضارة أخرى، بل أيضا المترجم الذى ينتمى إلى الحضارة نفسها ولكن من جيل آخر.

والآن تنتقل إلى الترجمة إلى اللغة الفارسية، وأعطى الكلمة إلى الدكتور إبراهيم الدسوقي شتا.

الترجمة إلى الفارسية

إبراهيم الدسوقي شتا:

الحقيقة أنني فوجئت بموضوع المادة المستديرة، واقتصارها على الحديث عن ترجمة الرواية العربية إلى الفارسية، ولم يكن من اهتماماتي متابعة حركة الترجمة من العربية إلى الفارسية، وبخاصة في حقل الرواية. وأذكر سنة ١٩٧٧، عندما جاء أستاذ من جامعة مشهد، ليقيم سنة في مصر، أنه قال لي إنه يشكو الفراغ، ويا حبذا لو اشتركنا في ترجمة عمل من العربية إلى الفارسية، لكي يملأ فراغه، ويخرج من العام الذي يقيمه في مصر بعمل علمي جاد، واقترحت عليه أن نترجم معا «ثلاثية» نجيب محفوظ، أو ما يتيسر منها. كان ذلك في شبان الغض، وكنا نعمل عشرين ساعة في اليوم الواحد، لا نكل ولا نمل، وكان هذا المترجم من أهل العلم والعمل أيضا. لكنه رفض اقتراحي وقال إن الرواية لا سوق لها في إيران، واقترح علي نصا تراثيا معقدا اسمه «الفروق في اللغة» لأبي هلال العسكري. ويعلم من قرأ هذا النص إلى أي مدى هو في المترادفات، وأنه نص صعب وعجوس قمطرير.

وبحمد الله تعالى شمرنا عن سواعد الجد، وبدأنا في العمل واتتهينا من الترجمة الأولى لهذا الكتاب، ونشر في مجلدين في إيران، وأذكر أنه كان الكتاب المرشح لجائزة الترجمة في إيران عام ١٩٨٦. هذا الموقف يؤدي إلى مؤشر مهم، وهو أن الإيرانيين عندما يترجمون، فهم يبدأون بالكتب العربية التي ألفها مؤلفون من أصل إيراني، على أساس أن هذا فكر إيراني مكتوب بالعربية، ولا بد أن يعود إلى الفارسية. ولذلك، عندما بدأت حركة ترجمة هائلة، ولا تصدق، بعد نجاح الثورة الإسلامية، عن اللغة العربية، كان الهدف منها إعادة هذا التراث المفقود للمستعمر من اللغة العربية إلى اللغة التي كان ينفي أن يكتب فيها، لو أن الغرب كانوا آنذاك يحكمون، وهي اللغة الفارسية. ومن ثم عندما ندخل إلى المكتبات، نذهل من الموسوعات المترجمة إلى اللغة الفارسية من اللغة العربية.. موسوعات أبي حامد الغزالي، وأعمال الأساتذة الكلاسيكيين عندنا، مثل محمد عبد الله عنان، الذي ترجموا له مجموعته عن مؤلفات الأندلس؛ فهي حركة ترجمة شديدة النشاط، لكن اتجاهاتها لم تصل إلى الرواية، ولا أظن أنها ستصل إلى الرواية، إلا إذا انتظرونا سنوات أخرى، حتى تنتهي كتب التراث، بعدها قد يبدأون في ترجمة الرواية.

ومع ذلك، فقد ترجم نجيب محفوظ في الستينيات إلى اللغة الفارسية، وكان من أول الترجمات التي ترجمت له إلى الفارسية، روايتان، وأظن أنكم تعرفون ما هما هاتان الروايتان، هما (زقاق المدق)، و (خان الخليلى)، لسبب لا يخفى، وهو الحضور الشديد لسيدنا الحسين والحي المشهور باسمه في القاهرة، والقسم المستمر من أبطال الرواية بالحسين بن علي، وتدخل الحسين في الموضوع.

وأنا في الأيام السابقة على المؤتمر، كنت غارقا في الدوريات الفارسية، أبحث وأبحث، حتى أتى بيضاعة، ولو حتى مزجاة، لكنها على كل حال بيضاعة، ووجدت ترجمة لقصة «زعلالو» لنجيب محفوظ، ووجدتها ترجمة جيدة وشديدة الحماسية، والمترجمون الإيرانيون جادون، لأن المترجم عندما يقش في كتاب، لا يعدم ناقدا شديد القسوة، يجعله لا يقترب من الترجمة مرة أخرى، وقد حاولت أن أبحث عن نسخ من الروايتين اللتين تم ترجمتهما محفوظ - (زقاق المدق)، و (خان الخليلى) - لكنني بكل أسف لم أجدهما في أية مكتبة في مصر.

وبعد أن حاز نجيب محفوظ جائزة نوبل، كان طبيعيا أن تكون هناك ردود فعل في أوساط الترجمة في

إيران، كما حدث لفظ هنا عن الرواية، كذلك نجد المجتمع الإيراني كان هو الآخر مغرماً باللفظ عن مجتمعنا، وخاض في هذا اللفظ خوفاً شديداً، ووجدت هناك مقالتين، لفتتا نظري، المقالة الأولى تدعو إلى ترجمة كل أعمال نجيب محفوظ التي لم تترجم إلى الفارسية، على أساس أنها مشتركة معنا في التراث، وأن التراث العربي والفارسي إن لم يكونا تراثاً واحداً، فهما على الأقل شقيقان يشتركان في أشياء كثيرة. أما المقالة الثانية فرفضت أية ترجمة لأى عمل من أعمال محفوظ. المهم أن المقالة التي تدعو إلى الترجمة هي الناجحة. والمترجم الذي اقترحت عليه في يوم من الأيام أن يترجم رواية (البرافيش) لـ محفوظ، و (لأنها أقرب إلى الجو الإيراني، وتحتوي على أبيات شعر فارسية، كلها من ديوان حافظ الشيرازي، واسم هذا المترجم «على أكبر كسموني»، ويجيد العربية إلى حد كبير، وهو مترجم شديد الحساسية وحرفي بشكل ملحوظ) أخبرني في آخر لقاء لنا في شهر يونيو الماضي – يونيو ١٩٩٧ – أنه انتهى من ترجمة رواية (البرافيش)، وأنه في سبيل إعدادها للنشر.

والاجتهادات الترجمة في إيران تشمل كل الدول العربية، فهناك ترجمات عن الطاهر وطار، وعن غسان كنفاني، وعن كاتب ياسين. وليس تعصبا للإيرانيين، لكن الحقيقة أن الذين يترجمون في إيران، يمتلكون حساسية شديدة ويتسمون بالإتقان لدرجة أن هناك كثيرين من الكتاب العالميين – مثل كازنتزاكيس مثلاً – عندما قارنت الترجمات الفارسية لأعمالهم بالترجمات العربية، وجدت الترجمات الفارسية أكثر شاعرية وعاطفية وجمالاً من الترجمات العربية، والأمر يرجع إلى طبيعة اللغة الفارسية، باعتبارها لغة شاعرة.

ومن نافذة القول الإشارة إلى الموضوعات الإسلامية والروايات ذات الطابع الإسلامي، إذ نجد حالياً في إيران نوعاً من التنبؤ لهذه الموضوعات، كما نجد في هذا المجال أعمالاً كثيرة لنجيب الكيلاني مترجمة إلى الفارسية، فضلاً عن أعمال لطف حسين الروائية، مثل (الوعد الحق)، وفوجئت بأن هذه الرواية طبعت عشر طبعات على مدى ثلاث سنوات، وهو أمر يلفت النظر في إيران، التي يصل تعداد سكانها إلى تعداد سكان مصر، وعدد القراء فيها يصل إلى عدد قرائنا، ومع ذلك يطبع كتاب عندهم عشر طبعات في ثلاث سنوات، وعدد النسخ يبلغ حوالي ستين ألف نسخة، وهذا يدل على ثبات الثقافة واجتهادها.

ومن الروايات التي ترجمت أيضاً إلى الفارسية أو أعرف مترجمها شخصياً وهو عماد زادة، رواية (مدن الملح) لعبد الرحمن منيف. وطبعاً كل من قرأ هذه الرواية، سوف يدرك على الفور لماذا أقدم الإيرانيون على ترجمتها بهذا النشاط وهذا الحماس الشديد، لدرجة أن بعض المجلات تنشر فصولاً من الترجمة قبل نشرها في كتاب، وهذا تقليد إيراني جميل، أن تنشر الترجمات في الصحف على حلقات، وأظن أنني عرفت أن الرواية العظيمة رواية (أرنجيب بولان) لسوجستين، قد ترجمت إلى الإيرانية، من خلال صحيفة قرأت فيها حلقة من هذه الرواية مترجمة إلى الإيرانية، ثم استطعت الحصول عليها بعد أن طبعت في كتاب شديد الفخامة، في ترجمة أراها جميلة.

وهناك مشروعات لترجمات تنشر عليها الدولة في إيران، وأظن أنني سملت أكثر من مرة، ورشحت عدداً كبيراً من الكتب الروائية للروائيين العرب من المحيط إلى الخليج، وبعيداً عن غلبة نجيب محفوظ على حقل الترجمة، لأنني أظن أن عدداً أيضاً من الروائيين من تقدمهم على المستوى العالمي.

فاطمة نوسى:

شكراً للدكتور إبراهيم الدسوقي شتا على هذه المداخلة المفيدة جداً، التي تفتح أمامنا باباً للأمل في مزيد من المعرفة عن الترجمة إلى اللغة الإيرانية، ولكنني أسأل: وهل ترجموا من اهتماماتهم بأعمال نجيب محفوظ

رواية (أولاد حارتنا) ؟

شتا:
لا.. ولن نترجم.. في ظل الحكم الإسلامي الموجود، لأنه أثناء اللفظ الذي دار حول الجائزة، ذكرت رواية (أولاد حارتنا)، وذكرت عملية نزع التقديس عن الدين، وهي أكبر تهمة وجهت إلى الرواية، وقالوا في ذلك ما لا أريد أن أكرهه على مسامعكم، مما لا يليق بعملية النقد الأدبي.

فاطمة موسى:

نعود إلى المائدة ونعطى الكلمة إلى الدكتور سلامة محمد وزميلته لعرض ما لديها عن الترجمة إلى اللغة الإيطالية.

الترجمة إلى الإيطالية

سلامة محمد سلامة:

بدأ الاهتمام بالرواية العربية وترجمتها إلى اللغة الإيطالية منذ منتصف الثمانينيات، وقبلها كان يحظى الشعر والقصة القصيرة والدراسات العربية في الأدب العربي وغيرها بالاهتمام، فقط زاد الاهتمام بالرواية العربية بعد عام ١٩٨٨، وفوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل، وبدأت طفرة كبيرة من أعمال الترجمة فيها. وفي البداية أيضا كانت الترجمات حتى على مستوى الشعر والقصة والدراسات، يغلب عليها الطابع الأكاديمي عند النشر، لكن بعد ذلك اهتمت دور النشر الموجهة إلى القارئ العام والجمهور الكبير، بنشر الأدب العربي عامة، وإن جاء ذلك قبل جائزة نوبل بقليل.

ويقوم بهذه الترجمات في الغالب أساتذة متخصصون، أو مستعربون ومستشرقون، وهم الذين اضطلعوا في المقام الأول بترجمة الرواية العربية. وكما قال الزملاء في أحاديثهم وأشاروا إلى أهمية حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل، باعتبارها أهم حدث فتح المجال واسعاً أمام أعمال الترجمة ونشاط المترجمين، لا يمكننا أن ننكر الأهداف الأخرى التي تجلت في هذا الصدد، وكما تقول الدكتورة سيرانيللي، بعد استعراضها أهمية «الثلاثية» بالنسبة إلى الأدب العربي، وما قاله النقد فيها، ورؤيتها هي لها، قالت إنها تهدف إلى تقديم وتعريف العالم الغربي بالعالم العربي، ومحاولة حث القارئ الإيطالي على الانشغال ببلد عزيز وغال علينا، وتعنى مصر، بقدر ما هي عزيزة علينا إيطاليا.

وفي المقدمة هي تهدف إلى أن يشترك القارئ الإيطالي العام، بقضايا وفنون وآداب هذا البلد. وكتبت الدكتورة إيزابيلا كامرا دفلينو في مقدمة لموسوعة مختارات معنا الآن، قالت إنها تضع هدفين لترجمة الأدب العربي، الهدف الأول تقول عنه: إننا أردنا أن نوضح أن الأدب العربي ليس جامداً أو متحجراً، وإنما هو أدب غني ومتعدد الأغراض والأجناس، والهدف الثاني: أردنا أن نسمع وأن نذكر الإيطاليين الذين ينظرون إلى العرب على أنهم مهاجرون فقراء، يقفون أمام سفاراتنا في صفوف، للحصول على تأشيرة دخول، بأنه حتى سنوات قليلة ليست بعيدة، كان بعضهم يأتون إلى بلادنا للسياحة، ولإغداق البقشيش على من يتعاملون معهم. ويقول أيضاً فرانثيسكو ليدجو في تقديمه ترجمة رواية الطيب صالح (موسم الهجرة إلى الشمال) إنه

يحاول أن يقدم رؤية الآخر لنا: فنكشف جوانب خادعة من حضارتنا الغربية، ونترك أن العلاقة بيننا ليست علاقة بسيطة، وإنما هي علاقة مركبة، وذات عمق، بها من التصادم في المواقف السياسية التي جابه بها الغرب العالم العربي، وهذا كان واضحاً بالطبع من اختيارات الأساتذة المستشرقين أو المستعربين، في اهتمامهم بتقديم صورة صادقة وواقعية لعالمنا.

وفي ذلك قامت ترجمة كثير من الأعمال الروائية العربية، ولا يوجد حصر دقيق لها عندي، وربما لدى الدكتور إيزابيل حصر واف ومتابعة جيدة لحركة الترجمة. لكن أهم الأعمال التي ترجمت طبعاً، وبالضرورة كانت أعمال نجيب محفوظ، فقد ترجمت «الثلاثية» كلها، و «زقاق المدق»، و «أولاد حارتنا»، و «الكرنك»، و «عصر الحب»، و «ميرامار».. وهذه الرواية الأخيرة ترجمتها الدكتورة إيزابيل، كما ترجمت روايات أخرى لأدباء آخرين منهم غسان كنفاني والطيب صالح وإدوار الخراط وحنا مينه وكثيرون غيرهم.

هذه صورة مبسطة تبين مدى الاهتمام هناك بالرواية العربية، وبالطبع هذه الأعمال يتم نشرها على مستوى عريض، واعتقد أن الدكتورة إيزابيل ربما تلقى الضوء على هذه الأعمال في إيطاليا، وحركة الترجمة هناك، والتلقي الإيجابي لهذا النوع من الترجمات الذي أخذت عنه، وليس الترجمات الأخرى.

أما الصعوبات التي واجهت هؤلاء المترجمين، وكما ذكرت الدكتورة مكارم الغمري، فيبدو أنها واحدة في كل اللغات التي يتم الترجمة إليها، على مستوى المفردات، وكلنا نترك ذلك، ونستشعر مدى صعوبتها عندما نذكرها. فالحضارة العربية مختلفة عن الحضارة الغربية، وهناك وعي بالاختلاف الثقافي، وهذا الاختلاف الثقافي يصاحبه اختلاف لغوي، فهل يمكن أن نضع في لغة أخرى مفردات تعبر عن حضارة مختلفة دون مراعاة ذلك. وهو ما وضع في وحدات الترجمة مثل التراث وما يضمه، والمفردات الاجتماعية، والعادات والتقاليد وخلافها، وقد واجهني وأنا أقرأ هذه الترجمات عبارات مثل «البسمة» و «الحمدلة»، وسجادة الصلاة، والصلاة نفسها من ركوع وسجود، و «الحوقلة»، والأعياد والمناسبات الدينية، والتعبيرات الدينية الكثيرة مثل «سبحان من له الدوام»، «اللهم استجب لي»، «رحم الله السلطان وأكرم ابنه»، والتهليل والتكبير الذي يتم في صلاة العيدين، وأشياء أخرى كثيرة، أعتبر أنها تطبيق للجانب النظري الذي تحدثت عنه. وكذلك الأطلعمة، فكل كتابنا في الرواية ذكروا هذه المفردات، وهي انعكاس لواقعنا وثقافتنا العربية، والأمر في مصر هو نفسه، إذ سنجد في هذه الترجمات يتردد كثيراً تعبيرات مثل القول المدمس والزيت الحار والمملوخة والليمون المخلل والبلبلة والخشاف والقطايف وكمك العيد، والمصطلحات التي يستخدمها العوام في لغتهم العامية عن الحشيش مثل «تعميرة نادية» و «منزول».. إلى آخر هذه التعبيرات، وإذا كانت الثقافات الأخرى قد عرفت لغاتها الحشيش، لكنها لم تصفه كما وصفه المصريون بأوصاف خاصة بهم. كذلك الحال عند ذكر الملابس مثل الجبة والقطفان وجلباب النوم وجلباب الخروج، وطاقي النوم والطربوش، وأيضاً الأثاث.

والمترجم عندما يقف أمام هذه المفردات، يسعى إلى إيجاد اللفظ المناسب في لغته التي يترجم إليها، سعياً لاختيار اللفظ المناسب الذي لا يكفى بنقل التعبير المراد، بل كذلك بنقل الدلالات والإيحاءات المحيطة بهذا اللفظ. وهو ما مجده في الألفاظ المكونة للأثاث عند المصريين مثل الطبلية، السماط، الطست، الإبريق، الشلثة، الكنية، المشربية، الكانون، الكلوب، السبيل للشرب.. وهكذا. وأنا أردت فقط أن أعطي فكرة عن الكلمات التي يستخدمها أدباءنا في أعمالهم الروائية، والتي تعكس ثقافتنا وحضارتنا، والتي من الممكن أن يواجهها المترجم الأجنبي، وقد ينجح في نقلها إلى القارئ وقد لا ينجح في ذلك. الذي لا شك فيه أن هؤلاء الأساتذة الذين تصدوا لترجمة هذه الأعمال (وأعني بهم المستشرقين والمستعربين، ولا أعني الباقين من المترجمين الذين

يترجمون عن لغات بسيطة، أو ليسوا متخصصين) قدموا بعض الترجمات هي التي تهمنى في هذا المقام. وعندما أقرأ ترجمة لأعمال محفوظ أو كنفاني، فإن الانطباع الأول الذى أخرج به هو ما يريد أن يرسله لى أو يوصله المؤلف إلى قارته، هل وصل إلى القارئ الأوروبى عبر هذه الترجمة؟ وهل استطاع المترجم أن ينقل الحضارة الأخرى وبصور البيئة المختلفة فى الألفاظ التي اختارها عند ترجمته هذا العمل أو ذاك؟ هذه هي المشكلات التي تواجه المترجم الأجنبي. لكن هذه المشكلات فى الغالب يجد لها الأساتذة المتخصصون كثيراً من الحلول، حتى إن الإنسان ليعجب كيف أتوا بها فى لغاتهم، ويساعد على هذا الاتصال الحضارى بيننا وبين الثقافة الإيطالية. وكما قال بعضهم فإن الطربوش والجلباب والكلوب أشياء معروفة لدى الإيطالي، كما هي معروفة لدى المصرى، قد تختلف الصورة وقد تتطابق، لكن هذه العناصر جميعها تساهم فى رسم الشخصيات الروائية وإلقاء الضوء عليها، وفى تصوير البيئة فى الرواية، وفى تقديم العادات والتقاليد وتقريب العلاقات بين الأفراد... كل هذه العناصر إذا لم تكن مترجمة ترجمة جيدة وأمانة، وتعمل فى طياتها الروح العربية فلن تصف الترجمة بأنها جيدة. والمتابع لهذه الترجمات يجد أنها تقدم حلولاً كبيرة لهذه المشكلات، وتعطى صورة جيدة لهذه الأعمال الروائية المهمة، وأستثنى منها فقط رواية (أولاد حارتنا)، وفيما عدا ذلك جاءت بقية الترجمات على مستوى جيد.

فاطمة موسى

وهل الاستثناء هنا يرجع بسبب أن ترجمة الرواية كانت ترجمة سيئة؟

سلامة محمد سلامة

سوف نتحدث د. إيزابيلا عن هذه الأسباب أفضل منى، لكننى فقط أشير هنا إلى أن هناك من يترجمون لأسباب تجارية أو أسباب غير أدبية، وهؤلاء أنا أستثنيهم من الحديث ولا أشير إلى أعمالهم، فقط أنا أشدث عن الجادين من المترجمين، وترجمة (أولاد حارتنا) تمت عن طريق لغة أوروبية أخرى بسيطة، ومترجمها غير معروف لدينا فى الأوساط الأكاديمية، وأنا سألت د. إيزابيلا إذا كان هذا المترجم معروفاً لديها، فقالت هي الأخرى: لا، ونفت معرفتها به. ولذلك أوصى فى آخر كلمتى بضرورة تكريم الأساتذة المترجمين الأجانب - وإن كنت لا أحب لفظ الأجنبي، وأفضل لفظ «غير العربى» الذين عكفوا على ترجمة الرواية العربية أو الأدب العربى إلى لغاتهم، وتعريف قراء بلادهم بأدبنا، وكما نكرم الروائيين العرب، أرى من المهم أن نكرم كذلك المترجمين غير العرب.

فاطمة موسى:

هل لدى د. إيزابيلا ما تضيفه إلى ما قالته فى ورقها التي قدمتها؟

إيزابيلا كامرا دفلينو:

هى فى رأى ورقة كافية جداً، فقط أضيف تلك الإشارة عن برنامج جديد فى أوروبا، خاص بترجمة الأعمال الأدبية، اسمه «برنامج ذاكرة البحر المتوسط»، هذا البرنامج نحن فى احتياج شديد له، ولعل زميلى المترجم الألمانى الدكتور فان رينيه، الذى ترجم أكثر منى يعرف الكثير عن هذا المشروع. فأنا

ترجمت الكثير بالإيطالية، ومنو ترجم في سويسرا ترجمات أكثر بالألمانية، ويوجد أيضا ريشار جاكسون، الذي ترجم أكثر من رواية في هذا المشروع. وأريد أن أشير إلى أهمية هذا المشروع بالنسبة إلينا جميعا، وهو ما يتطلب الاهتمام به.

وأريد أن أشير أيضا إلى الترجمة الإيطالية وما يتم فيها، فنحن نهتم الآن بالأسلوب الإيطالي دفعا لتطويره وإجاده، ولا نريد الترجمة الأكاديمية التي قد تبدو في نظر بعضهم ترجمة جافة وغير قريبة من الناس الذين هم عموم القراء، ولذلك نعمل كثيرا على الأسلوب الإيطالي، وهو عمل الأدباء، فنحن نكتب الرواية المترجمة أكثر من مرة، حتى يستطيع القارئ الإيطالي أن يفهمها ويتجاوب معها بحيث تصبح الرواية المترجمة واحدة من الأعمال الجيدة في لغتنا، كما هي جيدة في لغتنا. وهذا ما يقوم به فعلا المترجمون في الحركة الجديدة للترجمة في إيطاليا.

فاطمة موسى:

هذه نقطة مهمة جدا، وشكرا للدكتورة إيزابيلا. ويمكننا الآن أن نتنقل إلى عدد آخر من المترجمين لنستمع إلى تجربتهم في الترجمة، وأعطى الكلمة للدكتور محمد مصطفى بدوي، وهو غنى عن التعريف، وهو أحد المختصين في اللغة الإنجليزية، وأصبح أستاذاً للأدب العربي بجامعة أكسفورد، وله ترجمات وبحوث كثيرة في الأدب العربي. وأذكر أن أول رواية ترجمها كانت رواية يحيى حقي الشهيرة (قنديل أم هاشم).

تجارب خاصة

محمد مصطفى بدوي:

في الواقع أنا ترجمت رواية (قنديل أم هاشم) قبل أن أذهب إلى إنجلترا، كنت وقتها في جامعة الإسكندرية. ومشكلة هذه الرواية هي المشكلة التي تطرأ في معظم الترجمات الأدبية من اللغة العربية إلى اللغة الإنجليزية، والأمور لا يقتصر فقط على الإنجليزية، وإنما يمتد إلى اللغات الأجنبية الأخرى، التي تنتمي إلى حضارة مختلفة. وأولى هذه المشاكل هي عنوان الرواية «قنديل أم هاشم»، وهو عنوان موفق وجميل بالنسبة إلى القارئ العربي والمصري من خلال إيهاءاته العذبة الدينية والروحية والحضارية، لكن هذه الإيهاءات اكتشفت أنها لا تعني شيئا كثيرا للقارئ، أو لبعض القراء غير العرب وأحيانا غير المصريين. وفي حديث دار بيني وبين أستاذ سعودي، اعترف لي بأن هذا العنوان لم يمن له شيئا، وإنما بدأ يعنى شيئا بعد وصوله في القراءة إلى منتصف الرواية، وهذه أول خسارة مبدئية، في العنوان. وطبعا لو قصرت العنوان على «أم هاشم» فقط، فهذا كلام فارغ، ولن يعنى شيئا، وكذلك لو قلت «هاشم» فقط؛ إذ لن يدرك أحد من قراء الإنجليزية معنى أو دلالة «أم هاشم»، فقط قد يعرف أن هذا العنوان هو اسم علم، أما الدلالة الروحية التي تصل إلينا من مجرد العنوان، فلن تصل إليه، ولن يدركها، والأمور ليس خاصا بيحيى حقي فقط، وإنما عن طريق غيره من الكتاب المصريين مثل توفيق الحكيم. فأم هاشم هي السيدة زينب، والقنديل يعنى رموزاً حضارية، تكاد تكون لها المزية الأسطورية نفسه، في الحضارات الأخرى، هذه الرموز تفقد الكثير عند الترجمة. فماذا يصنع المترجم حيالها؟.. هو يحاول أن يجد بعض هذه الإيهاءات في كلمة تقابل المعنى الأصلي. وبعد بحث شديد ومتعب قررت أن أستخدِم كلمة Senato.. وطبعا بالنسبة إلى القارئ المتخصص لا يوجد معنى لهذه الكلمة في

الإسلام، وإن كان في الواقع يوجد لها معنى، والسيد البدوي هو أقرب الأشخاص إلى هذا المعنى، وهذه الكلمة ليست هي المقابل الدقيق التام، وإنما تدل على جزء من المعنى، ولذلك أنا فضلت أن أستعمل Senate Land، عن «قنديل أم هاشم». وهذا مثل صغير جدا للفروقات التي تظهر بين اللغات، ليس فقط الفروقات الحضارية، بل لصعوبات الأدب، لأن لغة الأدب هي اللغة التي تعتمد في معظم الأحيان على الشحنة العاطفية الحضارية في اللغة.

روجر آلن:

بالنسبة إلى العناوين هناك عدة إشكالات ومصاعب، أقف منها عند عنوان رواية (قصر الشوق)، وكل قراء نجيب محفوظ بدأوا قراءة «الثلاثية» من هذه الرواية، نظرا لما يوحيه العنوان من بعض الأفكار الجنسية. وأنا ترجمت عدة مؤلفات روائية لأدباء مصريين وغيرهم من العرب، لنجيب محفوظ وعبد الرحمن منيف وإبراهيم الكوني وجبرا وإبراهيم جبرا، ومن المفيد هنا الإشارة إلى بعض الإشكالات في عمل الترجمة، كما أراها من الخارج. وأنا أستعمل بعض النظريات في الترجمة، لأنني أدرسها مواد للترجمة. هناك أولا داخل البيعة الأميلية، مثلا يوجد اختيار النصوص المناسبة للترجمة، وهذه طبعا مسؤولية المترجم، والآن يوجد تغير في هذا الميدان، وفي مسؤولية المترجم، ولكن بعد فوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل، أصبحت هناك قائمة بالعناوين التي يتم ترجمتها عند الناشر وليس عند المترجم، والمطبعة هي التي تختار النصوص المختارة للترجمة، وعلى قائمة هذه العناوين كانت (الحرافيش)، وأيضا ضرورة النظر إلى البيعة الثانية التي يتم الترجمة إلى لغتها نظريا وعمليا، وهي البيعة المتوسطة، وهذه الإشكالية الخاصة باستقبال النصوص الأجنبية، شائرا إليها فيما بعد، لكن في البيعة المتوسطة عملت الترجمة على جمع كل العناصر الفنية والعملية المتعلقة بها، أعني بغن الترجمة، سواء من عدم توافر المترجمين في أكثر البلدان الأوروبية وحتى الأمريكية.

والمترجم ليس أكثر الوقت محترفا في عمله، إذ عنده مسؤوليات أخرى، والآن - الحمد لله - هناك جيل جديد من المترجمين المحترفين، فأنا أترجم في أوقات فراغي، بدافع حبى للرواية العربية، وليس كمهمل المحترفين، لكن البيعة الثانية عملت الكثير عند استقبال النصوص المترجمة.

وهناك لسوء الحظ عدة مشاكل تتعلق ببعض الأعمال المترجمة، وهي مشاكل عملية جدا، من أهمها في رأيي التسويق. فهناك في إنجلترا وأوروبا، وأيضا في أمريكا، توجد سيطرة لعدة مكتبات على بيع الكتب، وهم يخربون في الوقت نفسه فرصة المكتبات المتخصصة الصغيرة في هذا العمل، إذ أقفلت عدة مكتبات صغيرة متخصصة في التراث الأدبي الأجنبي في منطقة ما، بسبب هجوم المكتبات الكبرى التي استولت على نشر وبيع الكتب في كل الفروع.

وبالنسبة إلى رواية (الحرافيش) - مثلا - عندما في تسويق ونشر ترجمة النصوص، تتم على أساس أن المواد معروفة ومعروفة، وهذا أمر عادي وطبيعي، ويمكن القول هنا بالنسبة إلى تراث نجيب محفوظ، إنه استقبلت «ثلاثية» محفوظ في أمريكا لأنها شاع معروفة، وإن كان المكان والبيئة مختلفين تماما، لكن من المعروف لدى القراء أن هذه «الثلاثية» تحكي حكاية معروفة، وهو ما يحدث أيضا بالنسبة إلى القراء في أوروبا، الذين يحرصون على معرفة الأعمال المترجمة إلى لغاتهم قبل شرائها.

فاطمة موسى:

وما حكمك على ترجمة رواية (بين القصرين) مثلاً؟

روجر آلن:

أنا لست مترجمها، وهناك عدة صعوبات تتعلق بالمستويات الحوارية، ولكن المقياس هنا: هل هو الجديد والتجريبي، أم أي شيء آخر؟ وهذا من أصعب العناصر، فإذا كان المقياس هو التجريبي داخل البيئة الأصلية، فهناك عدة مشاكل بالنسبة إلى البيئة المضيفة التي تستقبل هذا العمل في لغتها، وأنا لم أترجم رواية منذ عدة سنوات، ولكن بيئة المستقبل تغيرت بشكل ملحوظ لأسباب عملية وفنية كذلك. وإذا طلب من أحد أن يدلي برأيه عن أحسن رواية تمت ترجمتها إلى الإنجليزية، فأنا أقول إنها رواية (النهايات) لعبد الرحمن منيف، فهذه أفضل ترجمة في نظري. وهناك حكاية قصيرة أود أن أقولها بالنسبة إلى النصوص المترجمة من روايات نجيب محفوظ، فهناك فرق بين النصوص المترجمة قبل حصوله على نوبل، والنصوص المترجمة بعد نوبل. وأيضا يتجلى هذا الفرق في مستوى الترجمة ذاتها. فأنا ترجمت رواية (السمان والخريف)، وأرسلت النص المترجم إلى الناشر عام ١٩٧٢، لكنه نشر في عام ١٩٨٥، ودون أي مراجعة، فقد أرسلت النص في صيغته المتوسطة، ولكن لم تكن لي أية فرصة لمراجعة النص قبل النشر، والمؤكد أن مراجعتي لبعض النصوص المترجمة لروايات نجيب محفوظ بعد فوزه بجائزة نوبل، أوضحت لي أن مستوى الترجمة منخفض جدا، لكننا لا نجد أية فرصة أمام تحكم الناشرين، لسوء الحظ.

محمد مصطفى بدوي:

إن المناقشة تحولت إلى تقييم التراجم، وأرى ترجمة أفضل من الترجمة الأخرى. وأنا، من واقع تجربتي المباشرة، أرى أن الترجمات التي قوبلت بشيء من التقدير، ويقدر من الحماس، هي الترجمات التي لم يتم بها الأكاديميون، وإنما الترجمات التي قام بها الأدباء، وبالتالي الأجانب أنفسهم هم روائيون، ولهم تجربة في الرواية، وأعتقد أن الفرض الأساسي من ترجمة تراننا إلى اللغات الأجنبية هو تمكين القارئ الأجنبي من قراءته، من حيث هو أدب، وهذا لا يحدث عادة ودائما، حتى تكون الترجمة مجرد ترجمة أكاديمية. ومثلا رباعيات عمر الخيام قد أصبحت من الكلاسيكيات، ولا يمكن لأي أديب إنجليزي أو دارس أدب أن يتجاهلها كلية، ومع ذلك فإن ترجمتها ليست ترجمة أكاديمية دقيقة بكل معنى الدقة، وكذلك الترجمة التي قامت بها فرانسيس ياربت لرواية إدوار الخراط المعروفة (ترابها زعفران) هي ترجمة رائعة، بحيث إن إحدى الكاتبات الأدبيات الإنجليزيات، وهي دوريس ليسنك، وهي كاتبة كبيرة، اختارتها كأحسن رواية قرأتها هذا العام ١٩٩٨، لماذا حدث هذا؟ أنا أعرف فرانسيس ياربت، وهي تلميذتي السابقة، وترجمتها لهذه الرواية تجحت ليس لكونها أخصائية أو أكاديمية، وإنما تجحت لكونها رواية بالفعل. وأعتقد أن الحل لهذه المشكلة هو أن يقوم المترجم الأكاديمي بترجمة العمل الأدبي، إن لم يتمكن الأديب الغربي من ذلك، بسبب علم التمكن من اللغة العربية أو لأي سبب آخر، وفي هذه الحال يقدم المترجم الأكاديمي الترجمة الدقيقة، وبعد ذلك تعرض هذه الترجمة على أديب من المتكلمين باللغة ومن أبنائها وله حس أدبي، يقوم بمراجعة هذه الترجمة، أو يجلس مع المترجم جلسات عمل، حتى تلبي الترجمة أدبية وجيدة. وهذا طبعاً يؤكد كلام محمد فريد أبو حديد الذي ذكرته في البداية الدكتور مكارم الغمري، وهو كلام حقيقي. ولا أنكر هنا أهمية دور الترجمة الأكاديمية، فهي طبعاً لها دورها وهو دور مهم، ولا سيما من الجانب التعليمي، لكن ليس لها الأهمية نفسها

فى نقل الثقافة بشكل حى وواع إلى اللغة الأخرى.

فاطمة موسى

كلنا طبعاً متفقون على ضرورة توافر الحس الأدبى عند المترجم، وعدم اقتصر الموضوع على البعد الأكاديمى فقط، ولكن للأسف الشديد أحياناً ينتفى هذا الحس الأدبى، حتى عند المترجم الأجنبى، وكثير منهم لا يتمتعون به فى لغتهم. وقبل أن تنتقل إلى مشاكل الترجمة فى لغة أخرى، أعطى الكلمة للدكتورة نوال السعداوى، لتدلى بتعليقها، بصفتها كاتبة ومبدعة، ولديها كتب كثيرة مترجمة إلى أكثر من لغة، وهى أكثر الروائيات ترجمة إلى اللغات الأجنبية.

نوال السعداوى:

لقد حرصت على حضور هذه المائدة المستديرة لعدة أسباب، فأنا لدى أكثر من اثنين وعشرين كتاباً، تم ترجمتها إلى أكثر من ثمان وعشرين لغة، لكن فى الإنجليزية فقط اثنين وعشرين كتاباً، منهم إحدى عشرة رواية، وأسأل من يترجم من، لأنه فى الأنظمة العربية - وهذا أمر مهم جداً الإشارة إليه - كانت مسؤولية الترجمة فى أيدي المترجم، وأضرب المثل بالمترجم المعروف ديفيد جونسون ديفيز، الذى كان مسيطراً على المنطقة العربية، وأنا لا أستطيع أن أترجم إلى اللغات الأخرى بصفتى مؤلفة عربية، إلا من خلال هذا المترجم، لأنه المسؤول عن ذلك، وإذا لم يرض هو عن كاتب أو كاتبة، فهو لا يترجم له أو لها، وأذكر أن الكاتب الدكتور شريف حتاتة - زوجى - كانت لديه رواية اسمها «العين ذات الجفن المعدنى»، وكان المستعرب جيمس كارى هو المسؤول عن الترجمة، وهو فى عرف المترجمين مجرد «يقال»، كما يحلو لبعضهم أن يصفه، أما ديفيد جونسون فكان الأديب المصرىون يتملقونه من أجل أن يترجم لهم أعمالهم، وهو ما رفضته واعتبرته شيئاً غريباً، بل ساجرت معه، انطلاقاً من ضرورة أن يتحلى الأديب بالكرامة الواجبة، فالترجم هو الذى يجب أن يسعى إلى الأديب وليس العكس، فهو الذى يجب أن يأتى إلى، ولا أذهب أنا إليه.

وكان فى البداية المترجم هو الذى يختار النص الذى يترجمه، وهو الذى يرسله، ويتفاوض عليه بشأنه مع صاحب الكتاب ومع الناشر. الآن حل مكان المترجم الحكومات، وهى أيضاً لها اختياراتها، وعندما تكون غاضبة على المؤلف لا تعطيه شيئاً، والحقيقة أنا أفلتُ من المترجم البقال، ومن الحكومات معاً، لأن الله رزقنى بزواجى الدكتور شريف حتاتة، الذى ترجم لى أول كتاب عام ١٩٨٠، وهو رواية «امرأة عند نقطة الصفر»، ومن بعدها بدأت تتوالى ترجمات أعمالى، ويبدو أن الإفلات من قبضة المترجمين، جعلهم يفتاغون منى، فبدأ ديفيد جونسون يهاجمنى بضراوة، وكذلك المترجمون فى ألمانيا، رغم أننى ترجمت بعض أعمالى عبر المهتمات بـ «النسوية» فى ألمانيا، وفوجئ الجميع بأن أعمالى مترجمة ومنشورة فى عدة لغات، خارج قبضة أيديهم، وهذه مأساة نحن فيها. وأحسنى لكم حكاية غريبة وهى أن إحدى دور النشر فى نيويورك اتفقت معى على ترجمة ونشر «أوراق من حياتى»، وقلت: لا يمكن أن أطلب من شريف حتاتة أن يترجمها هى الأخرى، بل أطلب من مترجمين آخرين، وبالفعل اخترت د. وليم هيبتون، الذى ترجم من قبل «ثلاثية» نجيب محفوظ، ورشحته لترجمة من مذكراتى، واشترطت على الناشر هذا المترجم وفرضته عليه، وهو ما نص عليه العقد، وبكى أن هذا المترجم من البراعة أنه هو الذى ترجم «ثلاثية» محفوظ، فمن هو أحسن أو أفضل منه، ولكن دار النشر أرسلوا لى نسخة مما ترجمه هذا المترجم، حوالى مائة صفحة مما ترجمه، بعد ما دفعوا له كل أتعابه المقررة، لكن ما قرأته من هذه الترجمة رفضته تماماً، واكتشفت أننى أسأت الاختيار، وهذا مأزق كبير يقع فيه الكاتب

أو الأديب، عندما يقع في قبضة مترجم غير عليم، وهو ما اضطرني إلى فك العقد معه، رغم أنه حصل على كل أعلايه، وإذا كانت هذه المشكلة استطعت أن أحلها، فكيف بالأدباء الشباب أن يحلوها، وأن يخرجوا من هذا الحصار.

فاطمة موسى:

هذه مشكلتك لأنك تعاملت مع «البقالين» وليس مع المترجمين الجادين! وهذه المشكلة من توصيات هذه المائدة المستديرة، فقد أثارت د. نوال السعداوي في حديثها موضوعاً مهماً جداً، وعلينا أن نبحثه، وأن نحدد نوعية المترجم وظروف الترجمة. طبعاً د. نوال محظوظة لأن المهتمات بالقضايا النسوية ترجمن لها أعمالها، للتوافق في القضايا التي تشغلن، وهي بذلك لا تستطيع أن تشكو من تجاهل المترجمين، كما الحال مع شكوى غيرها من الكتاب والأدباء، لكنها تطرح مشكلة أخرى لا تقل أهمية وهي كيفية الحكم على المترجم، ومن الذي يعهد إليه بالترجمة. والكلام الذي ذكرته عن ديفيد جونسون ديفيز، لأنه كان المسؤول عن تسويق الترجمات، وكان يختار الكتاب الذي هو مقتنع به، ولم يكن تسويقه جيداً. وأذكر أنه كان يطالب وزارة الثقافة هنا في مصر بشراء خمسمائة نسخة من كل كتاب يترجمه لأي كاتب أو أديب مصري، وغيرها من المشاكل الكثيرة، التي كانت مشاكل سابقة على حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل. أما الآن، فقد أصبح هناك طلب كبير على ترجمة الأدب العربي، وإن كان الموقف عشوائياً، والمفروض أن نحدد له خارطة، نفهم منها ما هو موجود، وما هو مطلوب، وما الذي يمكننا أن نعمله، وأنا هنا لا أستطيع أن أوجه اللوم إلى الدولة كلها، لأن الدولة تضم أجهزة كثيرة، لكن من الممكن أن نحدد وزارة الثقافة، ولابد من وجود ناشر فداي، يمتلك الشجاعة على الدخول في مشاكل الترجمة وليجاد حلول لها. ولعل مشروع «ذاكرة البحر المتوسط» يمثل حلاً في هذا الإطار، ونحن لحسن الحظ دولة عربية ومتوسطة، ربما نستفيد من هذا المشروع في ترجمة أدبنا إلى اللغات الأوروبية. كل هذه الأشياء والمشاكل لا نستطيع أن نقول فيها الكلمة الفصل الآن، لكنها موضوعات مطروحة على الساحة، وعلينا أن نناقشها باستفاضة، وأن نضعها بوصفها توصيات، وأن نناقشها في جدول أعمال لجنة الترجمة بالجلس الأعلى للثقافة.

والآن نعود إلى أعمال المائدة المستديرة، وأماننا أكثر من لغة، سيتم تغطيتها. وإذا كانت اللغة الإنجليزية ستأخذ الكثير من الأخذ والرد، فسوف نبدأ باللغات الأخرى، على أن يلتزم الزملاء والزميلات بالوقت المحدد، ونبدأ باللغة الألمانية، وأعطى الكلمة للدكتور مصطفى ماهر.

الترجمة إلى الألمانية

مصطفى ماهر:

كان من المفروض أن يتحدث في البداية المستشرق الألماني هارتموت فاندرش. وأن أترك له الساحة ليقول هو الكلام المهم، وأسمحوا لي قبله أن أقول بعض الكلام غير المهم، في إشارات موجزة، وأول شيء أقوله هو الاهتمام بالأدب العربي الحديث، وترجمته إلى اللغات الألمانية، وهو الاهتمام الذي بدأ متأخراً جداً. إذ اقتصر الاهتمام في البداية على ترجمة النصوص ذات الطابع الديني، ثم بدأ الاهتمام بعد ذلك بالثرات، وفي وقت متأخر جاء الاهتمام بالأدب العربي الحديث. ولا أعرف إذا كانت البدايات موفقة أم لا، لكن أول حاجة

ترجموها كانت لجورجي زيدان، وبعدها ظلوا سنوات طويلة دون أن يترجموا شيئا. ثم بدأ الاهتمام بالعالم العربي في صورته الحديثة، ويبدو أن هذا الاهتمام أخذ الطابع السياسي، أو الدافع الاقتصادي، وهو ما جعلهم يهتمون بالموضوع. ولذلك، نجد أن ما ترجم من اللغة العربية إلى اللغة الألمانية قليل جدا. وفي هذا السبيل ترجمت الجزئين الثاني والثالث من (الأيام) لطلح حسين.

فاطمة موسى:

وما الذي حدث للجزء الأول؟

مصطفى ماهر:

الجزء الأول ترجمته منذ سنوات مستعربة ألمانية اسمها ماريانا لابارس، وكان متوفرا في المكتبات منذ فترة بعيدة، وقبل أن أشروع في ترجمة الجزئين الباقيين، ولكن الحديث عن الترجمة كما يبدو لي لا يبدأ من التصنيف، لأنه من المفروض عند الحديث عن الترجمة، أن نبحث في العلم الذي يدرسها، وعلم الترجمة يدرس ما هو كائن، لا ما ينبغي أن يكون، والتطبيق يقتصر على نوع بعينه، وغالبية الترجمة بين اللغات بدأت بترجمة الكتب المقدسة، ومنذ هذه البداية ونحن لدينا تصور دائم بأننا نريد كلمة مقابل كلمة، وماعدا ذلك ليس بترجمة، ويبدو أن هذا هو ما كان معروفا عن موضوع الترجمة، وكتبت في هذا الموضوع كثيرا.

وما طرحته إحدى الأدبيات في حديثها، وطلبها أن تتم ترجمة أعمالها إلى اللغات الأجنبية، فهذا أمر غريب حقا، لأن الموضوع يختلف عما يظنه الأديب صاحب الكتاب، وكما قلت سابقا في مؤتمرات أخرى، فعندما تتم ترجمة أي عمل إلى لغة أجنبية، فهو يفصل عن لغته الأصلية تماما، ويصبح نجيب محفوظ - مثلا - لا يعرف شيئا عن هذا الكتاب، سواء كان مكتوبا باللغة الإنجليزية أو باللغة الأردنية، لا يعرف شيئا عنه، ويبدأون هم في استيعابه والحديث عنه والكلام فيه، ويعملون في الكتاب ما بدا لهم صالحا لتقريبه إلى قرائهم. واستخدمت في هذا الصدد تعبيراً عن هذه الظاهرة مصطلح «التفاعل الترجمي». فالترجم، خصوصا مترجم النصوص الأدبية، هو أديب لا يتحدث عن نص، إنما هو يكتب نصا من أوله إلى آخره، فهو يكتب نصا على نص، ولا بد أن يميّ مبتاهات النص الذي يقدمه، وأن يستمع إلى وجهات نظر الكتاب والنقاد وأهل الفكر وأصحاب دور النشر والمكتبات، فإذا لم يجدوا في ترجمة هذا الكتاب ما يجيب عن أسئلتهم، يعيدون ترجمته مرة ثانية، وثالثة، ورابعة، وربما خامسة، حتى يصلوا إلى الحل الدقيق لهذه الترجمة، أو يرون أنها بلا قيمة أصلا بالنسبة إليهم، فيتركونها ويكفون عن المواصلة. والجزء الخاص بدقة الترجمة، وأن تشابه اللفظة لغتها الأصلية، هو جزء ثانوي تماما، كما يلاحظ كل الدارسين لعلم الترجمة. فعندما ترجمت رواية (ميرامار) لنجيب محفوظ، استوقفتني لفظ «الفريكيكو» وعندما سألت محفوظ عما هو الفريكيكو، قال إنه لا يعرف فقد أعجبته الكلمة فكتبها. وكل منا لا يعرف ما هو الفريكيكو، لكننا جميعا نقولها.

فاطمة موسى:

وأنا لذلك لم أترجمها.. وتركتها كما هي، وتعاملت معها على أنها اسم علم.

مصطفى ماهر:

وهكذا أشياء من هذا القبيل. ولذلك، فأنا أقول وحتى النصوص التي ترجمناها من لغات أجنبية إلى اللغة العربية، مثل نصوص هيرمان هسه، وتوماس مان.. وغيرها.. لم يعرف أحد عن هذه الترجمات شيئاً، ولا يفيد هذا أيضاً، فهذه الترجمة تخص القارئ باللغة التي تم الترجمة إليها، فالترجم يسمي إلى تقديم العبارة التي يفهمها القارئ في النص المترجم، فالهم أن يستوعب القارئ النص الذي تقدمه إليه الترجمة، وأن يكون نصاً أدبياً وليس أكاديمياً جافاً، لا يمتلئ بالمقدمات والشروح، وهو ما حدث في ترجمات كثيرة للمسرح، فقد جاءت ترجمات دقيقة، لكنها لم توفّق عند تقديمها على المسرح، في حين عندما عدّلها الأدباء وسهّلوها ومصرّوها استوعبها الناس، واستطاعوا تقديمها على المسرح، ولم نفلح محبوبة في هذا الأفق الضيق. وإذا كنا نتنظر دوراً من الحكومات ووزارات الثقافة العربية في هذا الصدد، فلا بد أن يكون ذلك بالشكل الذي يسهل تقديم النصوص المترجمة إلى عامة الناس، ولا يحصرها في الإطار الأكاديمي.

والحديث عن التداخل الثقافي في إطار البحر المتوسط أمر جيد، لأنه يؤدي إلى التقارب بين شعوب هذه المنطقة، ويجب تشجيع المترجمين هناك على ترجمة الأدب العربي، وإن كنت أرى إمكانيات النشر عندهم ليست كبيرة، كما أن قاعدة القراء ليست متسعة، والأمر يحتاج إلى بذل مزيد من الجهد من قبل السفارات والمكاتب الثقافية، لخلق قاعدة من جماهير القراء للأدب العربي في هذه المناطق، التي تجذب القارئ الأجنبي على شراء كتاب أو رواية عربية أو ديوان شعر عربي لم يسمع عنه من قبل.

هربرت فينرريتش:

لم أعد كلاماً لهذه المائدة المستديرة من قبل، لكنني سأكتفي بالإشارة إلى بعض المشكلات في مجال الترجمة. وأنا شخصياً أحب الترجمة، وأقضي وقتي في ترجمة الأدب العربي إلى الألمانية. ومشكلات الترجمة لها مستوياتها، وأولى هذه المشكلات في الاختيار، وأنا لا أفضل هذه المشكلة عن غيرها، وأعني هنا النظر إلى أدب البلد الأصلي، وكذلك البلد الآخر المستقبل للترجمة، ثم مشكلة العلاقة بين المترجم والكتاب وكذا أديب يأمل في ترجمة عمله إلى اللغات الأخرى، ثم مشكلة العلاقة بين المترجم ودار النشر، ومشكلة المقابل المادي، وهي مشكلة صعبة، لأنه من الأصل لا يوجد مترجم يعيش من الترجمة الأدبية التي يعمل فيها. والمترجم لا يترجم فقط في الأدب، بل يترجم الأعمال الدينية أيضاً، والمقابل المادي فيها أكبر بالطبع. وأنا أعمل في وظيفة التدريس في جامعة الهندسة في جامعة زيوريخ، ومنها أعيش. أيضاً هناك مشكلات أخرى تتعلق بأسلوب الترجمة، وكيفية اختيار الأسلوب المناسب للعمل الأدبي العربي الذي تم ترجمته. فأنا مثلاً إذا ترجمت رواية (اللجنة) للكتاب صنع الله إبراهيم إلى اللغة الألمانية، فأنا لا أنقل أسلوب صنع الله إبراهيم إلى الألمانية، ولكن أسلوبه يصبح أسلوباً جديداً، يصلح أن يخاطب القارئ الألماني. وهناك أيضاً مشكلة المصطلحات والكلمات الكثيرة والأوصاف والتعبيرات غير الموجودة في المنطقة الألمانية، هذا بالإضافة إلى المشاكل الأخرى المتعلّقة بالعلاقات مع الجامعات، وهي من المشاكل الصعبة، لأن الجامعات في ألمانيا لا تهتم بالترجمة، وترك هذا الاهتمام لجامعة الترجمة المعروفة، وهناك يدرسون نظرية الترجمة والتقنيات الخاصة بها، وهم يكفون بتدريس عملية الترجمة، لكن لا يمارسونها، وكانت النتيجة عدم وجود فريق من المترجمين الشباب.

فاطمة موسى:

هذه حلقة بحث نرجو أن تكون مقدمة لمزيد من الحلقات وطرح الموضوعات المتعلقة بالترجمة ومشاكلها، وهذه هي المرة الأولى التي تجتمع فيها ويتحدث المتخصصون في اللغات المختلفة، ولا أعرف مناسبة أخرى تجمع فيها كل هذا العدد من المترجمين لبحث هذه المشاكل، وأرجو أن يكون هذا اللقاء بداية لمزيد من اللقاءات في الفترة القادمة. والآن تنتقل إلى أصحاب اللغة الإسبانية.

الترجمة إلى الإسبانية

محمود السيد:

سأحاول أن أتحدث الإيجاز والاختصار بقدر المستطاع، وسأحذف من المقدمة الترجمات العربية في إسبانيا، لأنه من المعروف أن التراث العربي الذي ترجم إلى اللغة الإسبانية، ربما يفوق ما ترجم في بقية بلدان أوروبا، وربما في العالم كله. وكلنا يعلم أن الترجمة ترجع إلى القرن السابع أو الثامن الميلادي. وهي الفترة التي شهدت بدايات الترجمة، وكانت بدايات ضعيفة، اقتصر فيها الترجمة على أشياء صغيرة. ولكن الحركة الأكيدة التي تمثلت في الترجمات الواسعة، بدأت في القرن الثالث عشر، على يد مدرسة ألفونسو العاشر، وهي مدرسة طليطلة للترجمة التي ترجمت فيها كثير من الكتب، سواء العربية أصلاً، أو التي ترجمت من لغات شرقية أخرى إلى اللغة العربية، ومنها إلى اللغة الأوروبية، وأعيدت في هذه الفترة ترجمة التراث الأروبي المفقود، اليوناني اللاتيني، من العربية مرة أخرى، إلى اللغات الأوروبية، عبر اللغة الإسبانية، وبه استعادت أوروبا تراثها القديم الضائع. وإذا كنا نتحدث عن الترجمات بصفة عامة، فهناك شيء كبير تم في الترجمة من العربية إلى الإسبانية، سواء ترجمة الأعمال الدينية أو الصوفية، أو ترجمة كتب الأدب، والشعر، وهي الترجمات التي لها تأثيرات ممتدة في الشعر والأدب الإسباني بصفة عامة. ومن الممكن أن نلاحظها على طول نتاج الأدب الإسباني حتى الآن، سواء في مجال إطار تبادل التأثير في الفكر والفلسفة، أو في إطار الإبداع الأدبي.

وحديثي عن الترجمة إلى الإسبانية، ينصب في الأساس على تجميع محفوظ، وترجمة روايته الكبيرة (أولاد حارتنا). والمعروف أن تجميع محفوظ ترجمت له أعمال إلى الإسبانية قبل حصوله على الجائزة، وأيضاً بعد حصوله عليها. وهذه الرواية تخليداً نشرت عام ١٩٥٩ في طبعة أولى لها، وبعد حصول محفوظ على الجائزة، نشرت الرواية مرة أخرى في طبعة ثانية، وفي ترجمة جديدة، تمت مباشرة من العربية إلى الإسبانية، ودون أية لغة وسيطة. وهذا واضح جداً، لأن الذين ترجموها من المستعربين أو المشتغلين بالدراسات العربية في إسبانيا، وإن كانوا ليسوا من الشخصيات المعروفة في هذا الحقل الدراسي، وليسوا من الثقات الذين يدرسون الأدب العربي ويستغلون على الدراسات العربية، لكنهم من العاملين في هذا المجال.

. وفي ترجمة هذه الرواية (أولاد حارتنا) لا أريد أن أركز على الصور الأدبية، ولا على الأسلوب، لأن هذه الأمور الخاصة بمشاكل الترجمة لا تنقسم، وإن كانت تنصاع أو تتضائل لصعوبتها، تبعاً للجنس الأدبي الذي يترجم منه، سواء كان الشعر أو المسرح أو الرواية.. لكن مشاكل الترجمة بصفة عامة لا تنقسم، لأن الترجمة ليست إلا نقل بنية إلى بنية أخرى. وهذا الحديث أشار إليه المتحدثون في كلامهم السابق، ووقفوا عند طويلاً. لكنني سأقصر حديثي هنا على شيء واحد، وهو ترجمة الأعمال. ولا أعتقد أنها مغالطة، لكننا

تعلمنا في الترجمة، وكذلك علمنا في الترجمة، أن أسماء الأعلام لا تترجم، وهذا بطبيعة الحال ليس حكماً مطلقاً، ولا سيما في مجال رواية (أولاد حارتنا)، نظراً للمرجعية الدينية التي تركز عليها الأسماء في هذا العمل الأدبي. ولا أخوض هنا في مسألة القداسة، وما إذا كان هذا العمل قد أساء للقداسة، أم لا، لكنني أقف أمام هذا العمل وأقرأه على أساس أنه عمل أدبي فقط، دون الرجوع إلى السياقات الدينية التي تحكم بالقداسة من عدمها على هذا العمل، كما أن حكماً على العمل ليس حكماً على العناصر الخارجية للعمل الأدبي، وإنما أحكم عليه من خلال عناصره الداخلية، وعبر نسيجه وبنائه.

ومن هنا نلاحظ أن نجيب محفوظ في كل أعماله الأدبية السابقة جميعها، وبلا استثناء، يولي اهتماماً كبيراً لمسألة اختيار الأسماء، ولهذا الاختيار وظيفة محددة ودلالة، وهذه الوظيفة بالذات تبلغ أعلى درجة من الأهمية في رواية (أولاد حارتنا)، ولا تتعلق هذه الأهمية فقط بأسماء الأشخاص، لكنها تتعلق أيضاً بأسماء الأماكن، وما تثيره من إيهاعات في نفوسنا نحن قراء العربية، ولا سيما أهل الشرق.

وللوهلة الأولى نلاحظ أن نجيب محفوظ كان دقيقاً في رسم الحارة، ودقته في رسم الحارة المتبعة. فالذي يتتبع شارع المزردين الله في قلب القاهرة الإسلامية، ويقف عند تفصيلاته، والحواري الخارجة منه والداخلية إليه، مثل حارة اليهود، وحارة النصارى.. يرى، في هذه الدقة المتناهية في اختيار المكان، ما يساعد على رسم الصورة المتخيلة في ذهن القارئ، كذلك وبالدقة نفسها اختار نجيب محفوظ أسماء الشخصيات، وهو ما جعل منها جزءاً لا يتجزأ من معنى الرواية، وأى تحريف في وصفها يؤدي إلى الإخلال بنسبة كبيرة من مضمون الرواية، إن لم يكن مضمونها كله.

وأنا هنا أتحدث عن ترجمة هذه الرواية، سواء كانت في نصها الإسباني أو الإنجليزي أو الفرنسي.. وهي تحمل رسالة للقارئ الأجنبي، لكنها لا تقول كل شيء. الذي أقصده هنا أنه حتى نجيب محفوظ لم يقصر اهتمامه على مجرد اختيار الأسماء، وتأملها والوقوف على إيهاعاتها، لكنه اهتم أيضاً كثيراً بتوزيع هذه الأسماء بين فصول الرواية.

وجاء اختيار نجيب محفوظ للأسماء على ثلاثة مستويات: المستوى الأول هو مستوى أسماء الأبطال الرئيسيين في العمل في الفصول الخمسة. سواء كان آدم أو رفاعة أو جيل أو قاسم أو عرفة. وبعد ذلك اهتم اهتماماً آخر بالأسماء والشخصيات الرئيسية على مستوى كل فصل من هذه الفصول الخمسة. ثم وضع إلى جانب ذلك أسماء عامة، تعتمد إيهاعاتها على الصوت في نطقها.

هذه هي المحاور الثلاثة التي اختار على أساسها نجيب محفوظ أسماء الشخصيات في روايته (أولاد حارتنا). فنجد في اسم «الجيلادى» مثلاً، أو «الجيل» أساساً في اللغة العربية، هو اسم كما يعرفه (لسان العرب) لكل وتد من أوتاد الأرض، إذا عظم وطال. ويعني أيضاً سيد القوم، والجيلادى هو ابن الجبل، ومن عاش في الجبل، وعندنا أيضاً الفعل العربي «جبل»، بمعنى خلق وفطر، كل هذه المعاني معروفة في الكتب المقدسة، ونجد أيضاً اسم آدم، وهو ليس إلا آدم، وأضاف فقط حرف الهاء، والآدم هو السواد، أو طين الأرض، أو التراب، فهو نوع من السمرة، وهو ما يقابل في الوقت نفسه تحريف نجيب محفوظ لإدريس، مقابل إبليس، مع إبدال الحرف الباء، وإدريس هو ابن السيدة نبيلة، على حسب البيت الكبير، وآدم ابن عبدة، وهما رمزان للأرض، وأعتقد أن هذه المقابلات واضحة عند القراءة.

أما أسماء الشخصيات في الفصل الأول، وسنجدها كلها مثل: رضوان، وهو حارس الجنة، وعباس، وجليل، وهو من أسماء الله الحسنى، وسنجد أنه في الفصل الأول كله، الخاص بأدم، ليس به أسماء من أسماء الحارة المصرية الشائعة إطلاقاً، لن نجد بينها أسماء حنضلة، ولا زبطة، ولا قدرة، ولا زقلط.. وإنما نجد

أسماء ارتبطت ارتباطاً مباشراً بالتراث الديني، وخاصة الإسلامى.

وفى التقابل بين إيليس وإدريس، نجد التقابل بين رمزى النار والطين، وهو هنا إشارة لخلق الملائكة من نور، والاشتقاق العربى بين النار والنور، معروف وواضح، ولا يوجد فى بقية اللغات الأخرى على الإطلاق. وإذا جئنا إلى اسم أميمة، وهو اشتقاقه لهذا الاسم، نجد أنها تصغير أم، وهى المقابل الدلالى لوظيفة أول أم، وهى حواء، وكان هذا الاشتقاق على أساس أنه وظيفى أو دلالى، غير الاشتقاق الآخر، وهو اشتقاق صوتى فى الأسماء السابقة.

وربما كان الاسم الغريب الوحيد فى هذا الفصل، وهو اسم غير عربى، هو اسم نرجس، التى هربت مع إدريس، وطرد على أساس فعلته هذه، ولأسباب أخرى من الحارة، ولعله اختار اسم نرجس لما يحمله من معانى الترجسية، وهى تداعيات من الميثولوجيا اليونانية.

وبعد ما خرجوا من البيت وطرد آدمهم، وكذلك نرجس، بدأت الأجيال فى التوالد، فخلق قدرى وهمام، والاختيار هنا أيضاً مقصود، لأن قدرى جاء من القدرة، ويبدأ بالقاف، وكذلك يبدأ قابيل بالقاف، وهمام جاء من هم، أو تطلع، وله بعض التداعيات التى بها نوع من السمو، وهمام مقابل هابيل، واللاتان فى اللغة العربية يبدآن بالهاء. وكريم من أسماء الله الحسنى.. كل هذا فى الفصل الأول حيث لم تكن الحارة قد أنشئت فيه بعد.

وفى الفصل الثانى المعنون بـ «جبل»، وهو إشارة واضحة إلى قصة سيدنا موسى ولقاؤه بالجبل، وهناك طبعاً من الناحية الجغرافية آل حمدان، وعند التدقيق فى اختيار هذا الاسم، ولماذا آل حمدان بالذات، فى تسمية جبل، باعتبار أن سيدنا موسى هو مقابل جبل، ومع البحث عن تفسير لما هو أقرب إلى آل حمدان، وجدت أن المقصود هو آل عمران، وبالطبع هذا التداعى وهذا الجانب الإيحائى له أيضاً دور كبير وظيفى فى العمل. وفى هذا الفصل بدأ نجيب محفوظ فى طرح أسماء أخرى، وهو يعنى كثرة أسماء الشخصيات بعد نزول الناس إلى الحارة، والمقابل الموضوعى له فى الدين – الأديان الثلاثة الكبرى – واضح، ومع هذا الفصل سنجد نوعاً آخر من الأسماء بعد النزول إلى الحارة، فنجد أسماء مثل: على فوائيسى، حمدان، عبدون، عتريس، دعمش، تمرحة، ضلمة، دعيس، كعبها.

كما نجد نمطاً آخر من الأسماء التى تعنى صوتياً، أن لها صدى فى نفس القارئ المصرى، أولاً، وقد يفهمها العربى، لكنها تظل مغلقة أو مستغلقة تماماً أمام القارئ الأجنبى.

فاطمة موسى:

هل احتفظت الترجمة الإسبانية بهذه الأسماء؟

محمود السيد:

احتفظت بها الترجمة الإسبانية، وكذلك الترجمة الإنجليزية، لكننى لم أر الترجمة الفرنسية، وما إذا كانت قد احتفظت بهذه الأسماء من عدمه. لكن الحكاية نفسها تتكرر مع رفاعه، وينطبق على هذا الاسم ما انطبق على الأسماء السابقة. ورفاعة له علاقة بمن رفع إلى السماء، كما أن المقصود من اسم عبدة هو السيدة مريم العذراء، باعتبارها من عباد الله.

وفى الفصل الثالث، وهو الخاص بقاسم، نجد تداعيات هذا الاسم فى أنه القاسم بين الخير والشر، ومن وزع، ومن فرق بين الأشياء، ومن فرق بين الظلام والنور. هذا ما يعتمد عليه نجيب محفوظ فى هذا المعنى، كما يعتمد من ناحية أخرى على اسم «أبو القاسم»، باعتباره أحد أسماء الرسول – (صلى الله عليه وسلم) – واختيار اسم قمر

يوصفها زوجة للرسول - صلعم - فيه إشارة إلى السيدة خديجة، وطبعا القمر هنا له دلالة العربية، باعتبار أنه الميثاق للسنّة الهجرية. وهناك أيضا يحيى في هذا الفصل، وهو يوحنا في المسيحية، كما توجد في هذا الفصل إشارة واضحة إلى ورقة بن نوفل. وبعد ذلك نجد أسماء أخرى من قبيل صادق، وهو صديق قاسم، وواضح هنا أنه أبو بكر الصديق، وهو أول من صدق، وأول من صادق... كما نجد قنديل، وهو رسول الجبل إلى قاسم، وهو المقابل لجبريل عليه السلام.

ومن الممكن أن نتحدث هنا في إطار تحليل البنية الروائية عن العلاقة بين السماء والأرض، من خلال فصول الرواية الخمسة، وأن هذه العلاقة تنقل تدريجيا، وأن العلاقة في الفصل الأول كانت من خلال لقاء مباشر تم بين الجبل والوادي، باعتبار أننا أعطينا الجبل هنا الجانب الرمزي الخاص به، ولكن بدأت العلاقة بعد ذلك تنخبو شيئا فشيئا، إذ كانت دون رؤية مع الجبل، ثم كانت مع رفاعة في الظلام، حيث لم يره في الليل، وبعد ذلك تقوى العلاقة أكثر مع قاسم، الذي لا يراه إلا من خلال الرسول القائم بين الاثنين، وتتهدى العلاقة بعد ذلك تماما.

وفي الجزء الخامس والمعنون بعرفة، وهنا تتداعى العلاقة بين عرفة والعلم، وهو أمر واضح حتى على مستوى الاشتقاق. ولكن عرفة هو ابن جحشة، وعرفة ليس له أب، كما أن العلم ليس له أب، والجحشة إذا كانت في اللغة العربية رمزا على الجهل، فقد خرج عرفة من الجهل، كما يخرج العالم من الجاهل، وليس له أب معروف. وإذا لم يكن له أب معروف، فهو ليس من أهل جبل، وليس من أهل رفاعة، وليس من أهل قاسم، أي لا هو يهودي ولا مسيحي، ولا مسلم، والعلم لا دين له، لأنه ينتمي إلى كل الأديان. ولابد أن تكون زوجة عرفة هي عواطف، وإذا لم تكن عواطف لكان هناك خلل في البنية، وكان ضروريا وجود هذه العواطف لتعويض جفاف العلم، أو لكي تضع العواطف بمثابة الضمير الحي في الوقت نفسه في مقابل العلم، الذي لابد أن يضع العلم في سياقه السليم.

ولعلنا ننظر إلى شخصية قدرى الذي اكتسب أبعادا جديدة في آخر فصل في الرواية، فهو من الشخصيات الموجودة طوال فصول الرواية، وكأنه أمر ثابت من ثوابت الرواية، وفي الفصل الأخير هو قدرى الناظر، لكنه يأخذ أبعادا جديدة ليست لقابيل، لكنه هنا قدرى الذي يريد أن يستولى على العلم، لكي يوظفه لمصالحه الشخصية، وهذا واضح بطبيعة الحال في عالمنا المعاصر، وأنا هنا لم أتحدث عن العلم الكبير، والعلم الصغير. وآخر الأسماء التي أعلق عليها هنا هو اسم «حنش»، والحنش معروف في عاميتنا بأنه الثعبان، وهو كان دائما وأبدا، ومنذ أيام الفراعنة، علامة على العلم.

هذه المنظومة من الأسماء تعني في حد ذاتها دلالات كثيرة في إطار بنية العمل الروائي ذاته، وعدم ترجمة هذه المنظومة من الأسماء، يفقد العمل الروائي الكثير من إيحائه، على غير ما تعلمنا أو علمنا، لأن أسماء الأعلام لا تترجم. لكنها هنا تحمل النسبة الأكبر من معنى الرواية.

فاطمة موسى:

شكرا للدكتور محمود السيد على هذا التحليل الذي يثبت صعوبة الترجمة وصعوبة نقل الأسماء إلى اللغات الأخرى، والحفاظ على دلالاتها الموحية في العمل الروائي. وهذا الكلام لا ينطبق على الترجمة الإسبانية وحدها، حتى ولو سلمنا جميعا بأن الإسبانية بها أشياء كثيرة وقريبة من اللغة العربية.

والآن تنتقل إلى اللغة الفرنسية، وستقصر نهاية الجلسة على المهتمين باللغة الإنجليزية من المشاركين في هذه المائدة المستديرة.

الترجمة إلى الفرنسية

آمال فريد:

سأحدث عن الترجمة الفرنسية لرواية (أولاد حارتنا) لنجيب محفوظ، أيضا، وكان لى الشرف أن أترجم بعض أعمال محفوظ إلى الفرنسية، لكننى هنا لن أتحدث عن ترجمتى له، بل سأقصر حديثى على ترجمة (أولاد حارتنا) التى قدمتها الزميلة الباحثة أنس أبو الفتوح، فى رسالة الماجستير المتميزة التى تقدمت بها إلى قسم اللغة الفرنسية، وكانت تحت إشراف د. سامية أبو ستيت، ود. سيد البحراوى.

وأعود فى بداية الحديث إلى ميلاد الرواية العربية فى مصر، فى مطلع هذا القرن، إذ اتفق النقاد عندما صدرت أول رواية، وهى رواية (زينب) لـ محمد حسين هيكل، على تأثر الكاتب بالرواية الفرنسية، التى ازدهرت خلال القرن التاسع عشر. إذ سافر محمد حسين هيكل وطه حسين وتوفيق الحكيم إلى فرنسا، وتعرفوا هناك بلزك وفلوبير.. وغيرهما من كتاب الرواية الفرنسية آنذاك، كما يعترف نجيب محفوظ بأنه تأثر هو الآخر بكتاب الرواية الفرنسية، وإن كان قد عرفهم من خلال الترجمات الإنجليزية. هكذا تعرف بلزك وبروست وفلوبير، وكان للترجمة أيضا الفضل فى أن تعرف القارئ الفرنسى روايات نجيب محفوظ. وكلنا نعلم أن على رأس الذين تحمسوا لترشيح محفوظ لجائزة نوبل الناشئين الفرنسيين الذين كانوا قد نشروا ترجمات لـ «الثلاثية» و (زقاق المدق)، وغيرها، وانبهروا بالعالم المحفوظى، وبخصوصيته وتفرد.

وأود هنا أن أشير إلى حوار دار بينى وبين الروائى الكبير ميشيل دوميه، وكان مدعوا فى جامعة القاهرة، وحينما قلت له باعتزاز وفخر إننا نعتبر محفوظ هو بلزك الأدب العربى، رد قائلا: لا يهمنى على الإطلاق أن يكون بلزك، ولكن أن يكون نجيب محفوظ هو ذلك الكاتب العبقري المتميز، الذى يجدون فى رواياته عالما له خصوصيته وتفرد، ويتميز بالهلية الشديدة، ويجعل القارئ الفرنسى يعيش فى البقعة المصرية، ويتسمع كلمات أبناء الحارة المصرية، وهى تصدر من القلب. إلى هذا العالم حملته الترجمة التى قام بها جان باتريك ديوم، وهو أستاذ فى السربون، وترجم (أولاد حارتنا) عام ١٩٩١، أى بعد حصول محفوظ على نوبل.

ورواية (أولاد حارتنا) جعلت من حى الجمالية عالما مصغرا، تختلط فيه كل الشرور بأسمى القيم الإنسانية، وهكذا ارتقى نجيب محفوظ فى هذه الرواية من المحلية الشديدة إلى العالمية الرحبة، لوصفه الدقيق للنفس البشرية أينما وجدت، وقد قال الناشرون الفرنسيون، فى حشيات اختياره لجائزة نوبل، إنه يقدم بحث الإنسان الدائم عن القيم الروحية. وقد أثارت رواية (أولاد حارتنا) حين صدورها الكثير من الجدل على المستويات الثقافية والاجتماعية والسياسية، وخاصة الدينية والفلسفية، وتصبح ترجمتها أمرا خطيرا ومحظورا لكاتب بمكانة نجيب محفوظ، هو نوع من التحدى بالنسبة إلى المترجم، وأقبل عليها بمتنهى الحماس، وهو ما دفعه إلى التصدى لهذا العمل، مشفوعا بروح المغامر، لترجمة رواية نابغة من بيئة مغايرة، بجهد كل شئ عنها، فهو - أى المترجم - لم يزر مصر، ولم يتجول فى حوارى الجمالية، ولم يستشق روائحها، ويجعل كل شئ عن عاداتها وتقاليدها.

وإذا كان هذا الجهد، هو السبب وراء كل الأخطاء التى اكتشفناها نحن الباحثين فى النص المترجم، فإن المترجم يعلم أن قراءه لا يعرفون كلمة عربية واحدة، ويكفيه فخرا أنه يكشف لهم عن عالم بعيد، شديد الجاذبية، وكان الفرنسيون مبهرين بهذا العالم، منذ اكتشافهم لترجمة «ألف ليلة وليلة».

إن الترجمة الفرنسية لرواية (أولاد حارتنا) وتلقيها، كانت موضوع هذا البحث الذى قدمته الباحثة أنس أبو الفتوح، وكان من أهم ما فعلته الباحثة هنا، أنها لم تدرس الترجمة من منظور لغوى بحث، لأنها حريصة على إبراز المشكلات التى تنجم عن اختلاف الثقافتين العربية والفرنسية، وكيف أن ذلك يكون أحيانا خلف عدم

فهم المترجم للنص العربي، الذى يعكس واقعا غريبا عنه. كما أن الترجمة الفرنسية تكشف لنا أيضا عن مكانة أدبنا العربى فى عيون الغرب. من هنا كانت أهمية هذه الترجمة.

وانتبعت الباحثة فى دراستها المنهج التفسيرى الذى ينقد الترجمة، ليس على المستوى اللغوى فقط، ولكن من منظور ثقافى وسياسى وحضارى، إذ تبرز الباحثة أن الترجمة والتلقى معا، يشكلان الجسر الممتد بين الثقافتين، وهى تهتم أولا بتلقى المترجم فى المجتمع الفرنسى، لأنها ترى أن اختيارات المترجم تؤثر على تلقى النص الفرنسى.

وأتوقف هنا عند بعض النقاط المضيق فى هذه الرسالة، التى تكشف عن جدية الباحثة؛ فهى مثلا تدرس الرمزية الدينية الكامنة وراء أسماء الشخصيات، وتبحث عن جذور هذه الرموز فى القرآن الكريم والتراث الدينى، عن اسم الجبل، وتقول إنه مشتق من الجبل - كما أوضح د. محمود السيد بالتفصيل - وإنه أيضا مشتق من جبل، لأننا نجد فى سفر التكوين: وجبل الإله الرب الإنسان، وجبل الإله الرب الحيوانات... وجبل «هنا بمعنى خلق، والاشتقاق هنا يجعل رمز الرب فى منتهى الشفافية. ومن ضمن الملاحظات المهمة أيضا تقول الباحثة عن دور القاهرة المدينة البطلة، كما تطلق عليها فى عالم محفوظ، وهو ما يذكرنا بدور باريس فى عالم الرواى الفرنسى بلزاك؛ فالقاهرة وباريس عند الكاتبين لهما دور جوهري بوصفهما شخصية مؤثرة فى الأحداث، وفى الشخصيات الأخرى أيضا.

وعن تلقى الرواية فى مصر تنقل الباحثة العديد من المقالات النقدية لبعض الكتاب، منهم الشيخ عطية صقر، وفهمى هويدى، ومحمد عودة، والدكتور سيد رزق الطويل.. وآخرون. ولكن أود أن أتوقف هنا عند تلقى الترجمة الفرنسية لهذا النص، فبجانب النقاد الذين استوقفهم الجانب الغربى، والخارج عن المؤلف، نجد ما يقوله الناقد أندريه فلتير فى جريدة «لوموند»: إن نجيب محفوظ ناقد عظيم، فهو يجعل من حى من أحياء القاهرة كل العالم، ويحول حادثا عابرا إلى أسطورة، ويجعل من معركة فى شارع مواجهة كونية، فهو لا يغالى، ولكنه متمتع بهذه المقدرة الداخلية التى تجعله يضع تحت أعيننا فى آن، أدق التفاصيل والصورة الجدارية والتكوين العام، وأصغر الصور، والوحدة الضيقة، والوحدة اللانهائية، ويشجب الناقد فى المقال نفسه الحظر الذى فرض على نشر هذه الرواية التحفة الرائعة.

وإذا قمنا الآن بتقييم هذه الترجمة التى أثارت كل هذا الحماس عند المتلقى الفرنسى، سنجد أن أول ما يصدمنا هو ترجمة العنوان، فـ«أولاد حارتنا» أصبحت «أبناء المدينة». وقال لى ريشار جاكمون إن المترجم ليس هو المسؤول عن ذلك، ولكن الناشر. وعلى أية حال فهذا التغيير وعدم الدقة فى ترجمة العنوان، يمثل صدمة، خاصة أن المترجم استقى عنوانه من معرفته بالثقافة المغربية، كما أسقط من العنوان «ناه الدالة على الفاعلين، و«ناه» هنا توحى بالانتماء وبنوع من التوحد بين المؤلف والحارة التى نشأ فيها، بمن فيها من شخصيات، وبما فيها أيضا من جمال، فكيف الرواى نجيب محفوظ، هو كيان هذه الحارة، التى أصبحت عالمه، وأيضاً عالمنا نحن القراء، وقد وحد بيننا جميعاً هذان الحرفان «ناه»، وحين أغفلهما المترجم أخرجنا من عالم محفوظ الذى يعطينا صورة مصغرة من العالم.

والرواية نرى فيها رموزاً لبداء الخليقة، يتجاوز بها نجيب محفوظ المكان والزمان، ورموزاً للأنبياء والأديان الثلاثة، وأيضاً لعهد جمال عبد الناصر، وهو ما يعنى أن الرواية فى منتهى الثراء، وتخضع للعديد من التفسيرات والتأويلات.

ومن ضمن أخطاء المترجم التى قامت الباحثة أنس أبو الفتوح بتصحيحها أنه حين يترجم «دنيا النعيم

الرائلة»، يسميها «النعم المفقود»، وهناك فرق بين المفقود والرائل. وقد لجأت الباحثة حين لا تقتنع بالترجمة الفرنسية، إلى المقارنة بينها وبين الترجمة الإنجليزية لهذه الرواية. وبينت تميز الترجمة الإنجليزية. فمثلا حين يضرب أحد سكان الحارة الفتوة سوارس يقول له: «امسح العيب في وجهي أنا يا معلم سوارس»، ونجد في الترجمة، وهي ترجمة حرفية لا تتفق مع روح واستخدامات اللغة، في حين نجد ما في الترجمة الإنجليزية «حبا في شخصي». وطبعا الترجمة الأخيرة هي الأقرب إلى المعنى المقصود، ويجب أن نعترف أن صعوبات الترجمة الأدبية من العربية إلى الفرنسية، أو إلى أى لغة أجنبية أخرى، وراعا تعدد مستويات اللغة العربية. ففي رواية (أولاد حارتنا) نجد لغة من وحى القرآن والكتب المقدسة، ثم لغة اجتماعية وسياسية، عن الإرهاب وسفك الدماء، فضلا عن الاختلاف بين الفصحى والعامية، التي تصل إلى لغة الحوار، مع كل ما تحمله من ثراء في الشتائم والسباب، ولعل أهم ما يقابل المترجم من صعوبات ليس على مستوى النقل اللغوي فحسب، ولكن على مستوى النقل الثقافي والحضارى. وهنا تعطينا الباحثة مثالا جميلا جدا، نرى منه الاختلاف بين الثقافتين، فقد كتب ذات مرة إيفين اسبرينتشين عن الثقافة التي تتناول العادات والتقاليد والعلاقات الاجتماعية، وأبرز لنا هذا الاختلاف الشهير بين طقوس العبادة في المساجد وفي الكنائس، ففي الكنائس يخلع المؤمنون قبعاتهم ويحتفظون بأحذيتهم، بينما في المساجد يحتفظ المسلمون بقبعتهم ويخلعون أحذيتهم. وهذا السلوك يعكسان عاداتين مختلفتين، ولكن يؤديان الوظيفة الاجتماعية نفسها، تعبيرا عن احترام مكان العبادة. وهذا المثل يبرز أهمية معرفة السياق الحضارى الذى ينتمى إليه النص المترجم. فالترجم الفرنسي لرواية (أولاد حارتنا) أستاذ في جامعة السوربون، ومتبحر لغويا في اللغة العربية، ولكنه يجهل كل شئ عن مصر وحواريها، خاصة حوارى الجمالية، وكان يمكنه معالجة الأمر بأن يطلب من أى مصرى أو عربى أن يراجع ترجمته، حتى يتجنب العديد من الأخطاء على المستويين اللغوي والثقافي. وهنا يجب أن نؤكد أن تمايز الترجمة الإنجليزية لـ (أولاد حارتنا) يعود إلى أنه قد قامت بمراجعتها الدكتور فاطمة موسى، التي عكفت على مراجعة اللغة من ناحية، كما راجعت كل ما يمكن أن يتسبب فيه جهل المترجم بعاداتنا وتقاليدنا، من أخطاء في الترجمة.

وأضيف هنا أن التصدي لترجمة رواية أو مسرحية أو ديوان شعر، أو أى إبداع أدبي، يمثل مسؤولية كبيرة، وأقترح أن تنظم لجنة الترجمة بالجلس الأعلى للثقافة عملا جماعيا، يتيح للمترجم أن يستشير في اختياراته اللغوية، وفيما يخفى السياق الحضارى والثقافي، تجنبا لكل هذه الأخطاء التي رصدتها الباحثة في دراستها. وعلى كل حال، هذه الأخطاء التي رصدناها في الترجمة الفرنسية لا تنقص من جهد المترجم، ومن فضله العظيم، فهو قد نقل إلى قراء الفرنسية هذه التحفة الرائعة لنجيب محفوظ.

أنس أبو الفتوح:

هناك أشياء كثيرة مما كنت أود أن أقولها قبلت، وسوف أتكلم عن أثر الترجمة في التلقى، وأعني هنا تلقى القارئ الفرنسى للنص العربى المترجم. أما العنوان الذى ترجمت إليه رواية (أولاد حارتنا)، فقد علمت أن المترجم ليس مسؤولا عنه وهو «أبناء المدينة» الذى اختارته دار النشر، لكن هذا لا يعفى المترجم من مسؤوليته، وأعتقد أنه كان يجب عليه أن يدافع عن العنوان الذى يقترحه. وكلمة «مدينة» التي اختيرت في الترجمة الفرنسية، هي كلمة أدخلت إلى اللغة الفرنسية، للتعبير عن المدينة القديمة الصغيرة المسلمة في المغرب الأقصى، وهي المدينة التي تحيطها الأسوار، وهناك فرق بينها وبين المدينة الحديثة. ومن الواضح هنا أن المترجم

تأثر بالثقافة المغاربية، ويتضح أن المترجم جون باتريك ديون لم يأت إلى مصر قبل ترجمته رواية (أولاد حارتنا)، وهو ما يظهر في اختلاف نظره للكلمات ولسميات الأشياء التي يختار لها المقابل الفرنسي.

فاطمة موسى:

بالمنااسبة، أود الإشارة إلى أن المترجم الإنجليزي لرواية (أولاد حارتنا) كان يعيش في الجزائر، وهي إحدى دول المغرب العربي، وكان يعمل هناك في الغابات، في أمور تتبع وزارة الزراعة، وهو تلميذ الدكتور محمد مصطفي بدوي.

أنس أبو الفتوح:

ويبدو أن اختيار دار النشر عنوان الرواية المترجمة، به لعب على الوتر الاستشراقي، فكلمة «مدينة» عندما يراها القارئ الفرنسي على غلاف أى كتاب، تشد انتباهه، ويقل على قراءة الرواية، وهو ما يعنى أن وراء اختيار هذا العنوان أهدافا تجارية بحتة، أكثر منها ترجمة علمية آمنة.

والنقطة الثانية التي أود الإشارة إليها، وتحدث بشأنها الدكتور محمود السيد، وهي تخص أسماء الشخصيات في الرواية، وأتفق معه في كل ما ذكره، وأضيف شيئا هو أن أهمية وصول معنى الاسم للقارئ في الترجمة الفرنسية، لم تكن هناك أية إشارة لأى معنى من معاني الأسماء نهائيا، كما لم يشر إليها في مقدمة المترجم، ولا في المقدمة التي كتبها المستشرق الشهير والمعروف جاك بيرك. ولن أعيد هنا الكلام الخاص بأن هذا يفقد النص الكثير من دلالاته وإيماءاته الأساسية في اختيار الأسماء، وعندما نظرت إلى الترجمة الإنجليزية المنقحة، وهي الطبعة الثانية من ترجمة (أولاد حارتنا)، وجدت أنه تم الحفاظ على أسماء الشخصيات الرئيسية كما هي، لكن ترجمت أسماء الشخصيات الثانوية، وأعتقد أن ترجمة الأسماء في الطبعة الثانية من الترجمة الإنجليزية، أضفت على النص الروح الكوميدية الموجودة في النص الأصلي، وهذا هو هدف من أهداف الترجمة، أن يتم الحفاظ دائما على الأثر الذي يحثه المؤلف في نفس القارئ.

وأعتقد أنه كان يمكن الإشارة - على الأقل - إلى أسماء مثل: جبل، رفاقة، وقاسم...، لا أقول يجب أن يترجمها المترجم، وأن نقرأها مترجمة في النص، لأن هذه الترجمة قد تؤدي إلى نوع من المضايقة أو الرتبة بالنسبة إلى القارئ، لكن كان يجب على المترجم أن يشير إلى ذلك في مقدمته، وأن يظهر للقارئ معانيها الحقيقية ودلالاتها التي يقصدها المؤلف.

أما من ناحية الأسلوب اللغوي الذي اتبعه المترجم، فأننا هنا أتفق مع ما ذكره بعض المترجمين، حول عدم ترجمة أسلوب المؤلف إلى اللغة التي يترجم إليها، ولكن أترجم لغة المؤلف بالأسلوب الفرنسي أو الألماني أو الإنجليزي.. وهذا ما يجب أن نحافظ عليه. وعندما يطلب مني أن أترجم جملة مثل «السلام عليكم»، والرد عليها «عليكم السلام»، لا أستطيع أن أترجمها إلى اللغة الفرنسية، لأنها لا تعني شيئا للمتلقي الفرنسي، وساعتها سأكتفى بالتحية المعتادة والمعروفة في اللغة التي أترجم إليها أو حسب مستويات هذه اللغة.

فاطمة موسى:

هناك مدرستان في هذه المسألة، فإذا كان واجبا على أن أترجم «صباح الخير» الفرنسية إلى اللغة العربية، فلماذا لا يترجم الفرنسيون «السلام عليكم» إلى الفرنسية، أو ألا أترجمها لأنها كما قالت أنس لا تعني شيئا للقارئ الفرنسي.

أنس أبو الفتح:

بقيت جملة أود التعليق عليها، وهي تقول: «وإذا عاد قدرة إلى الحارة»، فيرد عليه واحد آخر: «أحلق شني،... ولا يوجد في اللغة الفرنسية «شنب» حتى يحلقوه، ولذلك جاءت الترجمة مغايرة للمعنى المقصود، لكن في الإنجليزية وجدتها «Jeat my Head»، وليس مجرد أن نضع الجملة كما هي عند الترجمة، حتى يستدعي القارئ أن يفهمها، لأن قيمة الشارب بالنسبة إلى المصرى يختلف عن قيمته عند الفرنسى أو الإنجليزي، فهو عند المصرى دليل الرجولة والنضج، وحتى يكون المترجم أميناً في ترجمته للنص، لا تقف حدود هذه الأمانة عند الحفاظ على لغة النص، وترجمتها حرفياً، إذ له مطلق الحرية في أن يختار كلماته، ويقف عند ذائقة التعبير الأفضل لما يريده المؤلف. والأمانة في الترجمة تعنى احترام المعنى، والحفاظ على الأثر الجمالى الذى يحذنه النص والوصول إلى عبقرية اللغة التى وصل إليها المؤلف فى لغته، وبالتالي لقارئ الترجمة.

أما ما يخص الجانب الاستشرافى فى الترجمة، فإن كل المحاولات الخاصة التى قام بها المترجم، لتقديم الأسلوب المصرى، وهو الجانب الذى وضع منذ البداية فى اختياره كلمة «مدينة» بدلا من «حارة» فى العنوان، مع أنها داخل النص ظلت كلمة «حارة» كما هي، ولم يترجمها إلى «مدينة»، كما فعل فى العنوان، فهذا اللعب على الوتر الاستشرافى موجود عند الفرنسيين، والأمر مرجعه إلى ولعهم بسحر الشرق، وهو الذى لم يزل يستهويهم حتى الآن.

فاطمة موسى:

شكراً للباحثة أنس أبو الفتح، ومن الواضح أن كلامنا جميعاً يشير فى هذه المائدة المستديرة العديد من المشكلات الخاصة بالترجمة إلى جميع اللغات، ويبدو أننا فتحنا عشا للزناير، لا نستطيع أن نغلقه دون الانتباه من الكلام فيه. ونهى مشكلات الترجمة إلى اللغة الفرنسية بورقة تقدمها الدكتور رجاء ياقوت، وأظنها لن تطيل فى الحديث.

رجاء ياقوت:

لن أكرر الكلام الذى قيل حتى لا أطيل فى حديثي، لكننى سأقف عند مثال أظنه جيداً، وهو مثال لكتاب اكتشفته منذ فترة لأستاذة فرنسية، ولدت فى مصر، وتجيد اللغة العربية، وكتبت فى كتابها عن صورة المجتمع العربى فى الترجمات، وكيف يتلقاها القارئ الفرنسى، والأستاذة اسمها ندى طوميش، وهى أستاذة فى السوربون. وكتابها بعنوان (الأدب العربى المترجم بين الخرافات والحقائق)، وصدر فى أواخر الثمانينيات بالفرنسية، والكتاب مقسم إلى جزئين، الجزء الأول أعدت فيه إحصائية دراسية بناء على قائمة الترجمات التى حصلت عليها من اليونسكو، واكتشفت من خلال هذه الإحصائيات أن أهم كتاب عربى تمت ترجمته إلى كل اللغات، وليس فقط إلى اللغة الفرنسية، هو كتاب (ألف ليلة وليلة)، ووقفت ندى طوميش فى كتابها عند دراسة الفترة ما بين ١٩٤٨ - ١٩٦٨، وأوضحت أن الترجمات التى تمت فى فترة السنوات العشرين إلى اللغات الإيطالية والفرنسية والإسبانية والإنجليزية والفرنسية، كانت ٤٠١ ترجمة، منها ٢٧٥ ترجمة لكتاب (ألف ليلة وليلة) خاصة، أى أكثر من نصف مجموع الترجمات، و ٥٢ ترجمة للكلاسيكيات فى التراث الأدبى العربى، أما الأعمال الحديثة فقد وقفت عند رقم ٧٤ ترجمة. ودرست الباحثة هذه النتيجة، وأوضحت أن القارئ فى اللغات الأجنبية يهمل كل ما هو غريب، وأنهم فى فرنسا بالذات مرتبطون حتى الآن بأنطوان

جلالان وترجمته لكتاب (ألف ليلة وليلة)، وهو الكتاب الذى يهتم به أيضا الإنجليز، لكنهم ترجموا كذلك أعمالاً حديثة بالقدر نفسه للأعمال التى تقترب فى موضوعها أو منحائها من (ألف ليلة وليلة)، فقد ترجم الإنجليز ٣٠ عملاً حديثاً، و ٣١ قصة لـ (ألف ليلة وليلة)، وفى فرنسا العدد أقل نوعاً ما، إذ ترجموا ١٩ عملاً عربياً حديثاً. واهتم الإنجليز بشكل خاص بالشاعر جبران خليل جبران، لأنه كتب بالإنجليزية عندما عاش فى أمريكا، ووجدوا فيه صدقاً للرومانسية الإنجليزية، والعودة إلى الشاعر والأحاسيس الغياضة، والحديث عن الحياة والموت، والمقابر، بالإضافة إلى حالة الاكتئاب المشبعة فى أشعاره وكتابات. وقالت الباحثة إن كتب جبران مترجمة إلى الإنجليزية، واستطاعت أن تخترق الحواجز بين الشرق والغرب. أما بالنسبة إلى محمود تيمور، فقد اكتشفوا فى فرنسا قدرته على وصف الحياة اليومية، وأنه يتحدث عن «تيمات» موجودة عندهم ومواضيع مشابهة، وخاصة فى حكاية صدام الأجيال، وتسلسل الأب على الابن، والعلاقة بين الرجل والمرأة، ومن هنا جاء اهتمام الفرنسيين بترجمته. وبعد ذلك ترجمت أعمال طه حسين فى أكثر من مرحلة، عام ١٩٣٤، وعام ١٩٤٠، وعام ١٩٤٧، وتوقفت الباحثة عند ترجمة (الأيام) بالذات، وقالت عنها إن الهدف الذى كان يصبو إليه طه حسين للأسف لم يصل إلى القارئ الفرنسى، لأن طه حسين مشكلته هى المشكلة نفسها عند توفيق الحكيم، وهى التميز بالنبرة الإصلاحية فى أعمالهما. وكل منهما يصف المجتمع من أجل إثارتنا نحن المصريين، ودفعاً لإصلاح الواقع الاجتماعى الخاص بنا، لكنهم عند الترجمة أخذوا هذا الواقع على أساس أنه الصورة الثابتة التى لن تتغير، دون الاهتمام بفكرة الإصلاح أو التعديل والكلام نفسه بالنسبة إلى توفيق الحكيم، فقد رأوا فى روايته (يوميات نائب فى الأرياف) أنها وثيقة تدل على طبيعة العادات والتقاليد فى الريف المصرى، ولم يروا أيضاً بين ثنائى العمل تلك الرغبة فى الإصلاح والتطوير. وبالإضافة إلى ذلك، لم يخفوا إعجابهم بطه حسين وتوفيق الحكيم، لأنهم رأوا فيهما صورة مثالية لتأثير الأدب الفرنسى عليهما. وهناك مقولة دائماً ما تتردد عن الفرنسيين، وتشبههم بموظفى الجمارك، الذين يلاحظون البضائع والأشياء التى تعبر الحدود، فلو كانت فرنسية فهى جيدة، أو حتى كان فيها أى تأثير فرنسى. ولم يغفل الفرنسيون إعجابهم باهتمام توفيق الحكيم بالفرد، إذ أعطى له دوراً معيناً، بعيداً عن دور الجماعة، دون الدوران فيها، والأمراً يرجع إلى فضل لإرادته، وذكرته فى رواية (يوميات نائب فى الأرياف)، واستطاع بفضل هذه الإرادة أن يتخلص من التخلف ويظهر الذكاء، والتخلف والذكاء هما قيمتان غريبتان عند الفرنسيين فى الأساس، والحديث عنهما يعد فى نظرم صورة كبرى للتمثل بالقيم الغربية. وأنهت الباحثة الجزء الأول من كتابها بأن قالت إننا لابد فى آخر أية ترجمة أن نضع المترجم والسياق التاريخى والأدبى، حتى نتعرفه القارئ الأجنبى.

وفى الجزء الثانى من الكتاب اهتمت الكاتبة بأن تبين كيف تمت ترجمة رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) للكاتب السودانى الطيب صالح. وأوضحت أن هناك عالمين يتصارعان فى هذه الرواية، وهما إنجلترا والسودان، وإذا كانت الشخصية الأصلية فى هذه الرواية، وهى شخصية مصطفى فى صراعها مع الشخصية الأخرى، من خلال ثنائية، قد اكتسبت شيئاً جيداً، وهو أن القارئ الإنجليزى، أو الذى يقرأ بالإنجليزية، اعتبرهما منه، أى أصبح بالنسبة إليه هو الأنا، وأنهما أصبحتا بالنسبة إلى السودانيين هما الآخر، وقد أطلقت الكاتبة فى الحديث عن هذه القضية والعلاقة بين الأنا والآخر، ومتى يكون أنا، ومتى يكون الآخر، حتى لو كان شخصية من البلد نفسها.

وتوقفت الكاتبة عند نجيب محفوظ، وخصوصاً روايته (زقاق المدق)، وقالت عنها إنها رواية معقدة جداً،

ومن الصعب أن يفهم القارئ الأجنبي كل التفاصيل الدقيقة والأفكار التي تسردها هذه الرواية. نظرا للصراع الواضح فيها بين العادات التقليدية والحدثة، وأعطت الكاتبة العديد من الأمثلة التي توضح هذا الصراع، منها مثلا دخول الراديو، الذي عندما جاءوا به ووضهوه في الحارة، كيف حل المذيع محل المعنى الشعبي، وكيف حلت السيارة محل المحطوط، وتقف عند الملاحظة الدقيقة التي أدت إلى جنون مدرس اللغة الإنجليزية في نهاية الرواية، ويبدو أن هذا مصير كل المهتمين باللغات الأجنبية.

ودائما هناك علاقة تناقض بين الإيجابي والسلبي، فكل ما يعد إيجابيا بالنسبة إلى القارئ الأجنبي، يعد سلبيا بالنسبة إلى القارئ العربي، فمثلا بالنسبة إلى الأجنبي نجد الخمور أمرا عاديا، ولا تشكل أزمة عنده، وكذلك بالعلاقات غير الشرعية، وأيضا مظاهر الغنى والثراء في المدينة، في حين نجد أن الأمر يختلف عند القارئ العربي، فالخمر عنده من المحرمات، وكذلك العلاقات غير الشرعية، كما أن مظاهر الغنى مقابل مظاهر الفقر من الأمور السلبية، كما أن كل ما يمثل العالم الشرقي، يراه القارئ الغربي سلبيا بالنسبة إليه، مثل سلطة الأب، والتعلق بالماضي، وشرب أو تدخين الحشيش، ولو أن هذا الأخير موجود في بقاع الأرض كلها، ولا يخص العالم الشرقي وحده، أما علاقة حسين بالإنجليزية في هذه الرواية، التي يراها الغربي إيجابية وطبيعية، فهي تدخل بالنسبة إلى القارئ المصري في باب الخيانة الوطنية.

والشخصيات التي يحبها القارئ العربي ويمتدحها لها معيار واحد عنده، وهو علاقة هذه الشخصية بالمجموع الذي يعيش معه وفيه. والأمم بالنسبة إلى القارئ الغربي يختلف، إذ هو يقبل الشخصية التي لديها استعداد نحو الحدثة، ويحكم عليها بالقبول والرفض بناء على درجة استعدادها هذه، وهو ما يعني أن المعيار مختلف جدا بين القارئين.

وتختتم ندى طوميش كتابها بملاحظات عامة، توضح منها أن الغرب لا يتطلب عامة من الأعمال الأدبية العربية، إلا الأعمال التي تبدي الجو الرومانسي، وأن يرى نفسه في هذه الروايات، ويتناسى مشاكل التأقلم الاجتماعي والثقافي للحرب، وغيرها من المشاكل الأخرى. كما ترجع تأثير الترجمة ليس فقط إلى خطأ المترجم، ولكن أيضا خطأ الملقى، وتبرز اختلاف الثقافات ورودود الأفعال بالنسبة إلى الثقافة العربية. فما هو إيجابي هنا، قد يعد سلبيا هناك، والعكس صحيح، والنص الأصلي يواجه جمهورا واعيا بكل ظروف العالم، يعرف كل المشاكل الخاصة بالمجتمع الذي يصفه. أما القارئ الأجنبي فهو واع بهذه المشاكل وليس مطلوبها منه ذلك، والأمم يتطلب أن يقوم كل مترجم بإعداد دراسة بسيطة عن السياق التاريخي، والسياق الأدبي أيضا، في الفترة التي كتب فيها المؤلف روايته، موضوع الترجمة.

وتظهر لنا ندى طوميش نقائولها نوعا ما، وتؤكد أن هذه الترجمات - حتى ولو كانت لا تعطى صورة حقيقية للعالم العربي - تصور حساسيتها أمام مضمون النص، وتبرز صورة أكثر تعقيدا عن الصورة القديمة، كما توضح الهوية الجديدة للإنسان العربي، تلك الهوية التي حيرت، وما زالت تحير القارئ الأجنبي.

ويشار بجاكسون:

هذه المائدة المستديرة لم تتسع للمناقشة، فقط استمعنا إلى أحاديث جادة وجميلة، لكن بلا مناقشة للأراء الواردة فيها، وأريد هنا فقط أن أذكر تعليقا ليس على ما قدم، ولكن على المائدة نفسها، وهو لماذا هذه المائدة المستديرة التي تتعلق بالترجمة، هي الوحيدة بين جلسات المؤتمر كله، هي التي أخذت على عاتقها مسألة التقييم، ولماذا تنهج إلى تقييم ترجمة الرواية العربية إلى اللغات الأجنبية وليس العكس؟

فاطمة موسى:

هذا المحور هو الذى اختارته لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة للحديث عن خصوصية هذا العمل فى ملتقى الرواية العربية.

ريشار چاكسون:

هذا رد عملى، لكن اسمحو لى أن أنظر حول المسألة، وأرى أن دراسات الترجمة فقيرة جداً، ومازالت فى طورها الأول، وكل ما قيل هنا حول هذه المائدة المستديرة يدل على ذلك، فنحن نتعامل مع النصوص المترجمة بشكل وصفى وإمبريقي، ونقيم المقارنات بين الكلمات... وكل هذا يفقدنا التحليل أو التنظير، والأمر هنا ليس خاصاً بالوضع فى النقد العالمى، بل هذا - كما أراه - أمر عالمى، وأحب أن أشير إلى أن الوضع تغير فى بقعة أخرى من العالم. وبالأذات فى المجتمعات ذات اللغتين أو الثقافتين، مثل كندا، وبلجيكا، وإسرائيل، لأن اللغة العبرية بالنسبة إلى الإسرائيليين ليست أمراً قديماً، بل هى حاجة جديدة، وهناك تنظير وتحليل كثير ظهر فى هذا الأمر، كما أن هناك مجالاً أوسع فى هذه الدراسات أصبح اسمه علم الترجمة ودراسات الترجمة، وهذا العلم يتجه ليس إلى المسائل التقليدية بالنسبة إلى نقد الترجمة، ولا إلى كيف تكون الترجمة، أو التنقيب فى عيوبها، بل إلى إعطاء وضع مسألة الترجمة فى سياقها الأدبى النقدي الاجتماعى الكامل، وهذا هو ما افتقدناه فى هذه المائدة المستديرة

فاطمة موسى:

شكراً على التعليق، وردى أن هذا سيكون مهمة مؤتمر خاص عن الترجمة ومشاكلها العديدة، ولكن ما أسهمنا به اليوم هو محاولة استكشاف كفاءة الترجمة، ودورها بالنسبة إلى الرواية العربية، وهى محدودة، وفى حيز ضيق من المؤتمر، ونأمل أن نتاح لنا الفرصة فى إقامة مؤتمرات عن الترجمة، وأن نتعالج ما أوردته ريشارد چاكسون فى تعليقه.

والآن نتنقل إلى اللغة الإنجليزية التى أقرت أن تتركها حتى النهاية، حتى لا أنهم بالصحر للغة التى أدرسها. وهناك أربعة متحدثين فى هذا المحور من المائدة المستديرة، ونبدأ بكلمة الدكتور عبد الحميد شيحة.

الترجمة إلى الإنجليزية

عبد الحميد شيحة:

أبدأ بتحية الحضور وشكرهم على صبرهم وانتظارهم لنا حتى النهاية، كى نحاول أن نجد شيئاً فى بضاعة السوق، نقبل ونحدث فيها. وقد صرح الزملاء الذين سبقوا فى الحديث حول هذه المائدة المستديرة، كل ما يمكن أن يقال عن هذا الموضوع تقريباً. لكننى أستهز الفرصة وألقت الخيط مما قيل عن أن نظرية الترجمة الآن هى جزء من النظرية الأدبية، وأنها تدرس فى سياق آخر، غير السياق الذى نتحدث عنه. سياق هذه الجزئيات التى نتحدث عنها فى تقييم الأعمال المترجمة. وكما كنت أود أن نستكمل ضللى هذه النظرية، وأن نستدعى قراء حقيقيين، من المثقفين لهذه الأعمال الأدبية العربية المترجمة إلى لغات أوروبية، لنسمع منهم انطباعاتهم، ولا نقف عند حدود انطباعات أهل الثقافة، التى تترجم منها وإليها هذه الأعمال الأدبية، فكلهم - والحمد لله - قرأوا هذه الأعمال فى لغاتها الأصلية، وقرأوها أيضاً مترجمة، واستطاعوا الحكم على العاملين، وقد رسخ فى وجدانهم النموذج أو المثل الأعلى فى لغة الأصلية. لكن القارئ الغربى - أو الآخر - الذى قرأ هذا العمل

العربي المترجم إلى لغته، كنا نتمنى وجوده ونسمع رأيهِ، حتى نستكمل ضلع المناقشة. وهناك مشكلة تعرض مترجم النص العربي، تتعلق بالناحية الأدبية، أو ما يسمى «الشعرية» وما سواها. وهي تتصل بالظواهر الجمالية، ومنظومة القيم الجمالية التي أشارت إليها د. مكارم الغمري، في أى لغة من اللغات التي لها عمق ثقافي، في أدبها وفي تراثها. وهناك أيضا الجانب المحلي، وهو الذي يتعامل مع معطيات الواقع الحضارية، ويوغل في هذه المحلية.

هذان الجانبان اللذان يبدوان على طرفي نقيض في النص الأدبي، يحتاجان من المترجم، إلى لغة تتعامل مع المستويين، لا لغة تسير وسطا بينهما. والمترجمون يلجأون إلى اللغة الوسط عادة حلا للمشاكل، فتصبح لغتهم كأنها تقدم تقريرا عمليا عن حياة الشخصية الروائية، ومن تلك الظواهر التي وضحت في ترجمة رواية (أولاد حارتنا) لنجيب محفوظ، نجد نموذجا تطبيقيا فيما ذكره الدكتور محمود السيد عن ترجمة الأسماء، وكيف ترجمها المترجم، وخالف في ذلك اللهجة المصرية، وجاءت الترجمة لا تتناسب معها إطلاقا، فكلمة «جيل»، وهو البطل الرئيسي في هذه الرواية، جاء نطقها خليطا ما بين النطق الشامي الذي يبدأ بالحرفين TG، والنطق المصري الذي يبدأ بـ G فقط، دون أن يقتصر على النطق المصري وحده، وهو النطق الصحيح كما قصده المؤلف. ناهيك عن الأسماء الأخرى، التي خالفت النطق الصحيح، كما في «حش» التي رسمها المترجم بصور مختلفة. وأيضاً «دعس»، التي جاء نطقها في الترجمة بالفتح وليس بالكسر، و «تمر حنة»، التي ترجمها «تمر هندي»، والفرق بينهما واضح وكبير في اللغة العربية، فالتمر هندي هو تمر من فصيلة قرنية، ينبت في البلاد الحارة، لماره ملينة، وهو الذي نعرفه جميعا، أما تمر حنة فهو تمر الحناء، هو النور الذي يكون في نبات الحناء، وهو كلمة عربية مولدة، وبذلك خالف المترجم الأصل العربي في ترجمته هذه الأسماء.

وسأعتمد عن نماذج من المستويين اللذين تحدثت عنهما، ولا يصح معهما تلك اللغة الوسط. النموذج الأول وهو الموهل في الأدبية، وهو الذي يتنافى مع نصوص تراثية أخرى، يقول قاسم وهو ينجي نفسه، بعد ما أوغل الناس في إلهائه، وأحس بالوحشة لعدم تردد الخادم عليه في الفترة الأخيرة، وجفاه الله.. ارتكن أو ذهب إلى صحرة هند، وجلس يقول:

ماذا أنت فاعل وحتام تفكر وتنتظر، ومادام القريب لم يصدقك، فمن الذي يصدقك، وما فائدة الحزن، وما جدوى الأفراد تحت صحرة هند، النجوم لا تجيب، ولا الظلام، ولا يجيب القمر، لكأنك تأمل في لقيا الخادم مرة أخرى، ولكن أى جديد عنده ترتقب، وتجوس في الظلام حول البقعة التي قبل إن جددك قابل فيها جبل، وتقف طويلا وراء السور الكبير، في الموضع الذي قبل إنه خاطب عنده رفاعه، لكن لا شخص رأيت، ولا صوته سمعت، ولا خادمه رجع، ماذا أنت فاعل، سيطاردك هذا السؤال، كما تطارد الشمس في الخلاء راعي الغنم، وسيقتلك دوما من راحة البال، ومن طبيبات النعم، وجبل كان مثلك وحيدا، لكنه انتصر، ورفاعة عرف سبيله ومضى فيه حتى قتل، ثم انتصر، ماذا أنت فاعل.

وواضح أن النص ليس مجرد مونولوج، يصف حركة مادية تضطرب في حياة، وإنما يصف خواطر نفس معقدة، ويتناص مع نص تراثي يستدعيه القارئ المثقف، أو القارئ الذي له صلة بهذا الموروث الذي ينبع منه العمل الروائي بصفة عامة، تذكر كلنا حينما وقف الرسول - صلعم - وهو خارج من مكة، وأسند ظهره إلى حائط بستان، وأخذ يدعو ربه في الهاجرة، وقد أذاه أهله:

اللهم إني أشكو إليك ضعفى وقلة حيلتي وهواني على الناس، يا أرحم الراحمين، إني من تكلني،

إلى بعيد يتجهمني، أم إلى قريب ملكته أرى، اللهم إن لم يكن بك غضب عليّ فلا أبالي.. وهو الدعاء الذي نعرفه جميعاً. والقارئ الذي لا يعرف هذا العمق الأدبي في النص، لا يستطيع أن يترجمه بسهولة، ويحافظ على مستوى عمقه، لأن ما تترجم أمامي من هذا النص، قدم فيه المترجم تقريراً عملياً، في لغة عملية، قلت عنها إنها لغة تقريرية، وكأنها تقدم كشفاً بأعمال اليوم، لا وصفاً لخلاجات النفس. أما الموسيقى في النص العربي فقد تلاشت تماماً في النص المترجم، ولم تعد هناك كذلك تلك اللزمة الحانية التي يجدها المرء في النص التراثي.

وعلى المستوى الآخر، وهو المستوى الموهل الذي يتعامل مع الواقع الحضاري اليومي، نجد رواية (أولاد حارتنا)، لا تمتلئ فقط بالأسماء، وإنما تمتلئ أيضاً بالأهازيج الشعرية، والتعبيرات الشعبية. وأنا سأعامل هنا مع الأهازيج على أساس أنها، والأناشيد والأغاني، أكثر النتائج الأدبي إغناً في العامية، لما بها من دلالات وإيحاءات صوتية معينة.

فها هو حمودة الفتوة يغنى وهو سكران ويقول: «يا واد يا سكرى تشرب تنجلي، وتخش الحارة تنطوح تترمي، وعامل لي فنجرى وتمز بجمبري»، وواضح هنا جيداً العبث مع نقل صورة للحارة من خلال هذا السكر. لكن الترجمة تقدمها هكذا: «Drink Sweet boy and be Mary». وعندما غنى أبو فصادة في قصة قاسم، فهو يغنى بصوت ويقول: «أنا كنت صياد وصيد السمك غية». ويترجمها المترجم على نحو غير دقيق. وهكذا من الأمثلة التي أدتها الترجمة بصورة غير دقيقة للنص الأصلي، كما الحال عند ترجمة: «مركب حبيبي في البحر جاية، راحية شعورها على المياه»، وهذا لعب في التورية وفي الغزل وفي الحنين إلى شيء قادم. لكن المترجم يترجمها إلى: «The Boot Comes bring my liver the sees Hand» (over The water) وهذه ترجمة بلا معنى. وأتى إلى مثال برع فيه المترجم حتى نعطي حقه، حينما وجد المقابل الإنجليزي في عبثية المحاكاة الصوتية لبعض الأهازيج مثل: «حطه يا بطه يا دقن القطه»، ووجد في الإنجليزية شيئاً مقابلاً وجميلاً جداً، وهو: «Tinker Tatler Solger Siler» لأنه حينما أتبع له أن يجد المقابل الإنجليزي، وجدته متوافقاً مع النص الأصلي، والعبثية تصور أن التركيب هنا ليس مقصوداً لذاته، إلا لعبثية الأصوات، ومحاكاة هذه الأصوات.

والترجمة الإنجليزية في طبعها الأخيرة لم أطلع عليها، وهي التي قيل عنها إنه قد تمت إضافة أشياء كثيرة إليها في ترجمة الأسماء، لكن هذه الترجمة الأولى التي صدرت عام ١٩٨١، هي التي وقعت في يدي، وهي التي تعاملت معها وقرأتها، عقب نشرها مباشرة، وظلت هذه النماذج والأمثلة عالقة بي، حتى ذكرتها أمامكم في هذه الندوة، وهي مليئة إلى جانب ذلك بالمواضع الجميلة جداً، التي برع فيها فيليب ستيوارت براعة شديدة في نقل الجو الأدبي والشعبي في آن.

مأجدة منصور:

جاءت رسالتي للماستير في ترجمة الرواية العربية إلى اللغة الإنجليزية، عام ١٩٩٣، بكلية البنات في جامعة عين شمس، وكان عنوانها (دراسة تحليلية لروايتين لنجيب محفوظ وترجمتهما إلى اللغة الإنجليزية)، بالإشارة إلى تقنيات السرد، وهما (اللس والكلاب)، ترجمة تريفلر لجسبك ومحمد مصطفى بدرى، و (ميرامار) ترجمة فاطمة موسى، وكانت الرسالة تحت إشراف د. لطيفة الزيات. وقبل الحديث عن ترجمة الروايتين، أشير إلى أهمية تعدد المداخل في هذه المائدة المستديرة، وصولاً إلى نقد الترجمة، وهو التعدد الذي

يؤدى إلى الوقوع فى مسألة فح التقييم؛ إذ من الصعب الحكم على ترجمة ما بأنها جيدة أو غير جيدة، وهى مسألة مغرية جداً، لكن ناقد الترجمة فى الحالتين مستريح، أثناء نقده للترجمة، ويطلب من المترجم أن يعمل كذا وكذا، وكان المفروض أن يتم كذا وكذا، والواضح أننا كلنا وقفنا فى هذا الفخ.

لكن فى الحقيقة يكفيننا فخراً أننا بدأنا فى نقد الترجمة، وهو الأمر الذى أعملناه لفترة طويلة، وقلمنا الثفت إليه النقاد والدارسون، واكتشفوا بالاهتمام بالنصوص الأصلية فى حين أن نقد الترجمة فى رأى له من الأهمية فى تطوير الترجمة، ما لنقد الرواية فى تطوير الرواية ذاتها. ويدور أن هناك أصواتاً لم تزل تشكك فى أهمية هذا، من منطلق أن ترجمة الأدب العربى، ومن ثم ترجمة الرواية العربية، تدخل فى باب الرفاهية والترف الثقافى، فى بلاد تعاني من أزمت عديدة. أو من منطلق أن السعى إلى ترجمة الرواية، هو من باب التمسح فى الآخر، والانصياع إلى مركزية غربية فى النقد الأدبى، وأتينا لا بد أن نرى خصوصية الرواية من داخلنا، وليس فى مرآة الآخرين.

ومن أصحاب الاتجاه الأول، وهو مسألة الرفاهية والترف الثقافى، نجيب محفوظ نفسه، الذى أدلى بحوار مع مجلة النيوزويك، بعد حصوله على جائزة نوبل، وقال أنا ضد ترجمة أعمالى إلى اللغات الأجنبية، فنحن نعيش فى بلاد تعاني من أزمت كثيرة.

ومن جانبى أرد وأسأل: هل من الضروري أن يكون هناك تعارض بين مشروع قومى لترجمة الروايات العربية، واهتمامنا بمحو الأمية. وأظن أنه لا يوجد تعارض أبداً، والمسألة فقط تحتاج إلى توجيه الطاقات وتنظيمها بشكل أفضل، فأقسام اللغات الأجنبية فى جامعاتنا الممتدة على طول الوطن العربى وعرضه، عليها دور مهم فى هذا الصدد. وما علينا هو أن توجه جزءاً من طاقتنا إلى هذه المسألة، مسألة فن ونقد التنظير للترجمة؛ إذ لا يوجد مانع أن يكلف الطالب فى البحث فى ترجمة رواية، ويكون له مقابل العمل فى الترجمة، وأعتقد أن هذا الاتجاه بدأ العمل به فى ترقية الأساتذة، وشرط أن يتم الأمر عبر الترجمة. فقط المسألة تحتاج إلى توجيه الطاقات وأن يكون للأكاديمية دور كبير فى هذه المسألة.

وبالنسبة إلى مسألة أن نجيب محفوظ أعلن أنه لا يتوجه إلى القارئ الغربى أو الأوروبى، وأنه يتوجه لقرائه من أهل بلده وناسه، فالؤكد أن الروائى لا يكتب وعينه على الترجمة، وينتظر بفارغ الصبر أن ينتهى من كتابة روايته، حتى يوقع عقد الترجمة، فالمفترض أن يكتب بصدق وتلقائية، وترجمة هذه الأعمال أمر آخر، تتولاها هيئات محترمة عربية أو غير عربية، تترجم أحسن ما كتب من ناحية القيمة الفنية، بدلا من أن تترك الاختيار لتجار الترجمة يسمعون - كما رأينا فى البحث الذى قدمته الدكتور رجاء ياقوت - وراء كل ما هو غريب. وسعدت أن سمعت من الدكتور روجر آلن عن أن هناك مشروعات لتنظيم عملية الترجمة، وكذلك المبادرة الخاصة بذاكرة المتوسط. وهو ما يطرح التساؤل عن دور الناقد وموقفه الأكاديمى، ومدى ارتباطه بالتراث، كما أشار الدكتور عبد الحميد شبيحة فى حديثه، عن دور هذه المشروعات، فالترجمة رحلة كبيرة، تحتاج إلى تضافر الجهود.

ولذا جئنا إلى الاتجاه الثالث الذى يرى التعالى على الترجمة، رغبة فى تأكيد الذات، ورفضاً للمركزية الأوروبية، أقول إن تموضع هذه المركزية، لن يأتى إلا من خلال الترجمة، وتقديم الرواية العربية بخصوصياتها وجمالها، والأمر لا يقف هنا عند حدود الرواية وحدها، بل يشمل كل ما هو عربى، فى سبيل تقويض هذه المركزية لجمهور القراء فى السياق العالمى. وهذا فى الحقيقة مطلب حضارى وسياسى واستراتيجى فى آن. ومهما قلنا إننا نريد أن نعرض للقضية الفلسطينية ونحدث فيها أمام العالم، فلن يكون الأمر مؤثراً مثل ترجمة رواية لإلياس خورى، أو قصائد لمريد البرغوثى، أو لأى من الكتاب المهتمين بهذه القضية. وكذلك الحال

عندما نتحدث عن قضية المرأة العربية، لن يكون الأمر مجدياً، مثلما نترجم ترجمة جيدة لرواية للطفلة الزيات، أو لغيرها من الكاتبات.

وإذا جئنا إلى مسألة نقد الترجمة، يمكن أن أشير هنا إلى المنهج الذي اتبعته في رسالتي للماجستير عن ترجمة (اللس والكلاب) و (ميرمار) إذ أتبعت في الترجمتين المنهج التحليلي، أولاً: يتم اختيار مقتطفات من الرواية الأصلية تبرز استخدام محفوظ لتقنيات معينة، وثانياً: مقارنة هذه المقتطفات في مثيلتها الإنجليزية، مع الإشارة إلى الاختلافات الحادة إن وجدت. وثالثاً: تقييم هذه الاختلافات من حيث تأثيرها على المعنى العام للرواية الأصلية من ناحية، وعلى الأثر الذي يرغب محفوظ في إحداثه لدى المتلقي من ناحية أخرى.

وبالنسبة إلى مسألة التقييم فإنني لم أهدف في هذا البحث إلى تقديم تقييم شامل للترجمتين المذكورتين، وإنما كان التقييم محدوداً، تتبع تقنيات السرد في الأصل، وفي الترجمة. وتوصلت من خلال عملية التقييم إلى عدة نتائج أشير إلى بعضها هنا، فمثلاً وقع الاختيار على هاتين الروايتين: (اللس والكلاب)، و (ميرمار)، من روايات محفوظ مخجدة، بما أن التركيز في الرسالة كان على تقنيات السرد، لأن هاتين الروايتين تشكلان من روايات محفوظ مرحلة معينة من مراحل نتاجه الأدبي، بدأ فيها يدخل تقنيات سردية حديثة، مثل تيار الوعي بأساليب مختلفة، والمونولوج المباشر وغير المباشر. ورواية (اللس والكلاب) كانت بداية للمرحلة التجريبية، كما كانت (ميرمار) نهاية لهذه المرحلة. والحقيقة أن نجيب محفوظ لم يكن ليصدم القارئ العربي، بعد ما اعتاد الواقعية وأساليب السرد التي تهتم بالعالم الخارجي، على حساب العالم الداخلي للشخصية. لم يكن ليصدم قراءه بتيار الوعي، وهو تيار مبهم وغامض، كما نجد عند فوكتر، أو جيمس جويس، أو غيرهما من كتاب تيار الوعي، وكان يدخل إليه بحساسية وسلاسة شديدة، يدخل ويخرج من وعي الشخصية، حتى إن القارئ يكاد لا يشعر أن الكاتب دخل في وعي شخصية سعيد مهران في رواية (اللس والكلاب)، أو خرج منه. بل تمضى المسألة مثل الموجة من الراوى التقليدى إلى المونولوج.

لكن الذى حدث فى الترجمة شئ مختلف تماماً، فالترجمان لرواية (اللس والكلاب) وهما بدوى وجلسيك، قرأ أن يضعوا وعي الشخصية أثناء الطباعة بالحروف البارزة المائلة، لكى يحددا وعي الشخصية، بدايته ونهايته، فى حين أن نجيب محفوظ لم يكن يقصد ذلك نهائياً، وبينما تتداخل تقنيات السرد فى الأصل، تتداخل يجعل مجرى الشعور ينسأل إلى مزيد من الوضوح، فاصلين بين مجرى الشعور من ناحية، وبقيّة التقنيات من ناحية أخرى، وذلك باستخلام هذه الطريقة فى الطباعة.

هذا مثال واحد من أمثلة عديدة فى التغيرات التى من الممكن أن تحدث فى تقنيات السرد. وبالنسبة إلى رواية (ميرمار) نجد أن النقالات المكائنية والزمانية، تلعب دوراً كبيراً فيها، وكلنا يعرف أننا نتلقى الحدث من وعي شخصيات مختلفة، وهناك أيضاً عند نجيب محفوظ هذه الرغبة فى تحقيق التوازن بين الحقيقة الداخلية والحقيقة الخارجية، وهذا يدخل فى مسائل خاصة بالتقنيات إذ أحياناً نراه يستغنى عن علامات التقييم، أو يهمل الإشارات التى من الممكن أن توضح للقارئ مدى تسلسل هذا التيار.

والحقيقة أن المترجمة - د. فاطمة موسى - نجحت إلى حد كبير فى الاحتفاظ بغموض هذا التيار، الذى هو غموض مقصود. الذى أريد أن أقوله هنا إن نجيب محفوظ باختياره تقنيات سردية معينة، كان يحدد نوع التلقى المطلوب، ويريد أن يشرك قارئه فى إعادة بناء الحدث، وإذا وقع المترجم فى توضيحه، فهذا شئ غير محمود.

وأريد أن أشير أيضاً إلى أن مسألة تقنيات السرد، ونحن نتحدث فى مؤتمر عن «خصوصية الرواية العربية»، يجب أن تكون هى الأخرى من المداخل التى نعتمد عليها فى نقد الترجمة. وليس بالضرورة أن تكون

تقييمية، وإن كنت أنا وقعت في فخ التقييم، لكن عموماً أى من المترجمين من الذين قاموا بدور في نقل الرواية العربية وترجمتها، نشكروه، ونقف له احتراماً. وأهم ما توصلت إليه من نتائج في هذا البحث هو أن استخدام الروايات تقنيات سرديّة معينة في روايات، هو استخدام ذو معنى وله هدف، ومن ثم فإن تغيير هذه التقنيات في عملية الترجمة، من شأنه أن يخل بمعنى الرواية وخصوصيتها، وتنوعها التلقائي المرجوة.

أميرة نورية:

المشكلة التي أريد الحديث عنها، قد تبدو غير أساسية، لكنها تؤرقني جداً، خصوصاً أن أحداً من المتحدثين لم يشر إليها، وتتعلق بكيفية تعامل المترجمون مع النص العربي، وما أقصده بالنص العربي، ربما ليس خطأ في الكاتب، ولكن في آليات النشر والطباعة. إذ من المحتمل أن أجد عند الترجمة أخطاء كثيرة، وراء عدم الدقة في الكتابة. ولا أستطيع أن أحدد النسبة المضبوطة لهذه الأخطاء، لكنها كثيرة في الطباعة، والناشر العربي غير واع بمشاكل التحرير والكتابة التي يعتمد عليها المترجم عند ترجمته النص العربي إلى لغة أجنبية.

فاطمة موسى:

نحن قلنا إن جماعة المترجمين الأجانب «يقالون»، والناشر العربي «يقال»، هو الآخر لكن على مستوى أدنى!

أميرة نورية:

الحقيقة أن القارئ لو قرأ بسرعة، ربما لا يلاحظ هذه الأخطاء ولا تضايقه، ولكن لنفترض أنه يبدأ بترجم، محاولاً تعرف تركيبة الجملة في النص الذي يترجمه، وسأعطى مثلاً واحداً لهذه المشكلة. عندما كنت أقرأ ترجمة رواية (عصفور من الشرق) لتوفيق الحكيم، والترجمة جيدة، ولكنني لاحظت في الفقرة التي يلتقي فيها محسن بطل الرواية بالفاتاة الفرنسية، فوجدت المترجم يقول هنا عن عطاء الفتاة: «She gave him a charming smile» وهو ما راعني واستغربت له جداً، لأن النص كله منذ بداية قراءته، يوحي بأنها كانت تسخر منه، وعدت إلى النص العربي فوجدتها أنها تقول: «أعطته ابتسامة ساخرة»، وكذلك في طبعات أخرى وجدت أنها «ابتسامة ساحرة»، والخطأ هنا ليس خطأ المترجم، ولكنه خطأ النشر، الذي حول «ساخرة» إلى «ساحرة»، وهو ما أدى إلى كسر المعنى، وفهم الشخصية فهما مغايراً، حتى أصبح موقف هذه الفتاة موقفاً متضارباً وليس له معنى، فالمترجم قرأها ساحرة، وهي في الواقع «ساخرة». هذا مجرد مثال، والأمثلة عديدة جداً بالنسبة إلى الأخطاء المطبعية المهمة.

ويضاير المترجم أن يتعامل معها، لدرجة أنني أشعر - أحياناً كثيرة - أنني أقوم بعملية التصحيح في الكتابة؛ لأن عدم وجود الفصلة مثلاً، يؤدي إلى إعادة تشكيل الجملة، لأنها غير واضحة. وبالطبع الأمر هنا لا ينطبق على جميع الكتب، لكن عدداً كبيراً من الكتب المطبوعة بالعربية، تكمن فيها هذه المشكلة، ولا أعرف لها حلاً، إذ لا بد أن يتعامل الناشر بطريقة أكثر موضوعية وأكثر دقة مع النص الذي ينشره، وهذه المشكلة كانت موجودة منذ زمن في الأدب الإنجليزي، لكنهم تخلصوا منها، مما يقلل من عدد الأخطاء، كما أن الكاتب نفسه لا بد أن يراجع نصه، وأفترض أن الكاتب يعرف الكتابة الصحيحة، لكنها مشكلة واقعية وعملية، تواجه المترجم الذي يحاول ترجمة هذا النص العربي إلى لغة أجنبية، وأحياناً كثيراً تعوقه وترقله عملية الترجمة. ولا

أخفى أنني في بعض الأعمال قرأت اسم شخصية في أول القصة بشكل، وفي النهاية بشكل آخر، وتيسير أصبحت مسيرة، هذا في الوقت الذي أنفق فيه مع الجميع على المشاكل الأخرى، وهي الأكثر أهمية، وأعتقد أنه لا بد أن يكون هناك تدقيق في النص العربي أساساً، قبل أن ترجمه إلى اللغات الأخرى. ولا أنكر أن هذه المشكلة موجودة في اللغات الأخرى، وليست في العربية فقط، وتظهر هذه المشكلة على يد المتخصصين في نظرية التلقي، الذي يظهر مثل هذه الأخطاء ويحدها.

فاطمة موسى:

أظن أنه بعد هذا الشرط الطويل، أعفيكم من مداخلتي. ويخيل لي أننا في هذه الساعات الأربع، قد تكشفنا وقتلنا مشكلات كثيرة، ومن الواضح لنا جميعاً أن الترجمة من اللغة العربية إلى اللغات الأجنبية - خصوصاً الأوروبية - فيها مشكلات كثيرة، ومتساوية في التعقيد، في لغات مختلفة، وأن أماناً عملاً كثيراً، ومن الذي سيقوم بكل هذا العمل، وما الآليات التي يمكن أن نرسيها أو نستحدثها، كي نقوم بكل هذا الجهد... هذا أمر متروك للزمن ولقدرتنا على الاستمرار، بعد هذه المائدة المستديرة، التي أحس أن كل الزملاء من أعضاء لجنة الترجمة سوف يعطون توصيات مهمة بعد هذا النقاش المستفيض.

والنقطة التي أثارها الدكتور عبد الحميد شحمة حول مسألة اختيار الملقى، ووضعي في الاعتبار، هي مسألة جديدة بالنسبة إلى كثير من الكلام الذي قيل هنا اليوم، وكنت أريد أن أقول له إنني اخترت مثالا واقعياً عند ترجمتي رواية (ميرامار)، فقد اخترت رواية تكاد تكون قديمة من فهم القارئ الأوروبي.

وهذه الرواية عندما قرأتها صديقة لي تعيش في فرنسا، أصابها الغضب، وأحجبت بشدة، وسألت: «هل هذا هو الأدب العربي، وهل أنتم تكتبون مثل الأوروبيين؟»، وهو ما يعني أنها تتخيل أن الأدب العربي لم يزل عند منطقة (ألف ليلة وليلة).

أيضاً القضية الخاصة بالناشر وما يصنعه، وكلكم تعرفون أن دار هابتمان، التي كانت تنشر ترجمات نجيب محفوظ، تنازلت عن حقوقها وتخلصت منها، قبل أن تحصل نجيب محفوظ على جائزة نوبل بأسبوعين فقط، وهذا كان في نظري انتقاماً من الله ضد هذه الدار! لأنهم كانوا يتعاملون بعدم وجود مكان عندهم لعرض الأعمال العربية المترجمة، وهذه المشكلات لا بد أن نطرحها ونعالجها.

وأنا سألت بعض المبدعين إن كانوا راضين عن ترجمة أعمالهم، هناك بعضهم يحملون الله على ترجمة أعمالهم، وهذا هو ما يربطهم بالترجمة فحسب، وهناك أناس يكتبون ويعيرونهم على الترجمة، وهذا أمر صحيح. وعندما سألت فتحي غام عن ترجمة رواية (الرجل الذي فقد ظله) وهي صادرة من زمن طويل، قام بها الكاتب الصحفي جيزموند ستوروات، وكان يعيش في مصر، قال إنه اشترك معي في الترجمة، وهذه طبعاً كانت مفاجأة لنا. ونحن نعرف أن ستوروات لا يعرف اللغة العربية بشكل كاف، ولا يتمكن من قراءة النص العربي وحده، ولذلك جاء اشترك فتحي غام معه، وهو الذي يجيد اللغة الإنجليزية، في صالح الترجمة، التي تعتبر من أفضل الترجمات لرواية عربية، وفتحي غام نفسه راض عنها تماماً.

المشكلات كثيرة جداً، وتحتاج إلى مزيد من الجهد، ولا يزعجنا الكلام الذي يقال عن ضرورة الترجمة أولاً ثم إعطاء النص لأحد الشعراء الأجانب، كي يراجع هذا النص، لأن هذا طبعاً تثبيط للهمم، ونرجو ألا تثبط هممتنا، وأنا هنا منذ سبعين عاماً لم تثبط همتي، ولا أعرف إلى أين سينتهي بي المال!

متابعات



« تجليات الذات على مرآة الكتابة » قراءة فى (هذا الصباح) لأبو المعاطى أبو النجا

منى طلبية *

أولاً: مقدمة:

أيها القارئ الكريم، لا يفرنك مثلى ما يستدرجك إليه أبو المعاطى أبو النجا من حيلة بساطة اللغة، ووضوح الرؤية فى ضوء هذا الصباح القصصى المشرق، فشارك البساطة والوضوح تعدك من بعد، ببناء القراءة، وتحديات الكشف الشقى الصبور المثبتة.

ولا أريد أن أسلى عليك سبيلاً سرره إلى الكاتب فيما يشبه عملية «التغشيش» التى تؤهلنا لاجتياز هذا الامتحان السهل الممتنع، أو بالأحرى لقراءة هذا العمل الجميل.

ولكنى، فحسب، أريد أن أبوح لك بأن صوت المؤلف الهامس المتخفى، كان يطالعنى من حين إلى آخر، ومن كل

(*) مدرس بكلية الآداب، جامعة عين شمس .

صوب، يهدينى سبلاً للفرحة بالقراءة غير تلك الفرحة الأناثية المعتادة التى تتمثل فى حسن الظن بيسير الفهم، الذى تغرينا به هذه المجموعة القصصية، ثم لا تلبث أن تقتنصه منا بمجرد رفع البصر عن السطور، لتدعنا نشعر بحلاوة الكد لقص حكايات الحياة من جديد وقد تهذبنا بأدب التواصل بالكاتب والكتابة الإبداعية الباهرة.

كما أتنى لا أريد - فى النهاية، بمقالى هذا - أن أقطع على صوت المؤلف، سبلاً أخرى لهدايتك للقراءة ولكنى فحسب أردت أن أحرك إغواء القرب الذى تلح عليه بساطة الكلمة وإيجاز العنوان ولوحة الغلاف الناصعة، ورغبت فى أن أفشى سرّاً للقراءة اختصنى به الكاتب من دونك، أو لعله قاله لك من قبلى، أو ربما يسرى إليك بالعديد من الأسرار وهذا هو الأرجح عندى - التى قد يختصك بها من دونى. لعلنا نتبادل - نحن القراء - من

الأدب الفلسفى بعدة خصائص منها : تركيزه على خطاب تأملى مكثف ، وتفسيرى لأزمة ما ، فهو أقرب إلى الخطاب الفلسفى الذى يستحث فى القارئ ملكاته الذهنية ، الإدراك والتأمل ، أكثر مما يثير فيه من الخيال ، إذ إن المبدأ الفاعل فى هذا النوع من الإبداع والقراءة هو مسبداً إدراك الحقيقة^(٢) . وهو المبدأ الذى يهيمن على أغلب قصص هذه المجموعة بدءاً من القصة الأولى « ذلك الأثر » : حيث تبدو كلمات الحفيد لجده مجالاً لمواجهة حقيقة الجرح الذى يتغفن فى إخفائه منذ صباه ، وهو يمشط شعره فى المرأة ، رضى مجموعة القصص الأخيرة الخاصة بملامح الوجوه فى المرأة ، التى يواجه فيها البطل ملامحه من خلال ملامح للوجه المضاد له فى المرأة .

يرى الباحثون أن مثل هذا النوع من الأدب يقترب من السيرة الذاتية ، التى يصبح البحث عن الحقيقة فيها مبدأً مهيمناً . وهذا هو حال هذه المجموعة التى هى أقرب إلى سيرة ذاتية . وربما كان التقطيع القصصى فى مجموعة (فى هذا الصباح) موهماً بأنها إزاء قصص قصيرة منفصلة ، غير أن البطل الواحد : الجسد فى « ذلك الأثر » ، أو المدير فى أكثر من قصة مثل « فى هذا الصباح » ، أو البطل المضاد فى المجموعة القصصية الأخيرة « فى المرأة ملامح فى وجوه » ترسم لنا - فى مجموعها - الملامح العامة للكاتب البطل فى رحلته عبر منتخباته من المشاهد القصيرة : المستقل بعضها عن بعض من جهة والمركبة فى إطار البحث المضنى عن حقيقة الذات وهويتها. شأن كل سيرة ذاتية من جهة ثانية .

ومع ذلك ، فإن هذا الشكل الموهم بالتقطع لا يلبث أن ينهنا إلى منحنى جديد تماماً فى رواية السيرة الذاتية ، منحنى يبدأ بتثبيت الذات البطل فى البدن من خلال التساؤل عن الحقيقة فى القصة الأولى ، ويضفى بهذه الذات إلى الحكمة الأزمية ، التى تمتد طيلة مشاهد المجموعة ، يتفاعل فيها البطل بالآخرين حيناً ويصارعهم أحياناً بهدف التعرف الذات فى الآخر ، وحتى تتسم الذات تعرفها هويتها فى النهاية عن طريق وعيها بنموذج البطل المضاد .

ومثل هذا المنحنى تجده فى (كتاب الموتى) للقدماء المصريين ، فتمثل هذه الرحلة الأخيرة التى يجتازها كل

دونه ، إفشاء لأسرار كتابه الذى أمتعنا وأشقانا به (فى هذا الصباح) .

ثانياً : قراءة :

أدب فلسفى : البناء العام للنص :

ما لبثت المجموعة القصصية لأبو المعالي أبو النجا (فى هذا الصباح) عند انتهائى من قراءتها ، أن أعادت على ناظرى - مع بعض اختلاف بعض توافق - الأعمال الأدبية الفلسفية الكبرى ، التى حفل بها التراث العربى الإسلامى ، والتى أنادت من أصول أسطورية وفولكلورية وأدبية وحكمة : فارسية وهندية ويونانية وجاهلية . إلا أن أديبنا المسلمين قد صاغوها فى أعمال فلسفية ذاتية ، يوالعون بين أسباب الفلسفة والأدب على نحو لم يسبقوا إليه : من أمثال قصة (حى بن يقظان) لابن طفيل ، وابن سينا والسهورردى و(رسالة الغفران) لأبى العلاء المرسى ، و (كلىة ودمنة) لابن المقفع ، و (الفرج بعد الشدة) للتنوخى ، وقصص «الإنسان والحيوان أمام محكمة الجن» لإخوان الصفا ، وغيرها ، مما توارى ونهضة الشعر الفلسفى فى هذا العصر لدى شعراء كبار من أمثال المتنبى ، وأبى العلاء المرسى ، وأبى العتاهية ، وجلال الدين الرومى ، وابن عربى ، وغيرهم . وقد امتد هذا النوع من الأدب إلى الغرب فى أعمال أدبية فلسفية كبرى عند فولتير ، وأنتوان فرانس ، وجان جاك روسو ، وأندريه برتون ، وسارتر ، وألبير كامى وغيرهم . كما تجلت آثاره فى أدبنا العربى الحديث عند جبران خليل جبران ، وسهيل إدريس ، وجورج حنين ، ونجيب محفوظ ، خاصة فى مرحلة القصص الفلسفى عنده : مثل (الطريق) و(الشحاذ) و(أولاد حارتنا) و(اللس والكلاّب) و(السمان والخريف) .

نحن ، إذن ، (فى هذا الصباح) إزاء أدب فلسفى ، ينتمى إلى القص الفلسفى لا بوصفه جنساً أدبياً مستقلاً وإنما بوصفه نوعاً من الأدب يتخذ من القالب القصصى «منبراً للتعبير عن أفكار فلسفية أو أخلاقية كبرى»^(١) . وربما تساءلنا : وما الذى يدعوننا إلى مثل هذا التصنيف ، وكل أدب بالضرورة يعبر عن رؤية أو موقف أو وجهة نظر فلسفية خاصة من خلال أدبه ؟ ، غير أن الفارق بين الأدب الفلسفى ، والأدب الحامل لأفكار فلسفية ، يكمن فى تميز

تأويلي مفصل لها ، ألا وهو التمييز بين الفلسفة والأدب :
فالفلسفة هي منهج تأملي تجرّدي ، يفسر الظواهر بإرجاعها
إلى عللها البعيدة غير المباشرة ، ويربط الظاهرة بالوجود كله .
وقد كان موضوع الفلسفة القديمة هو الوجود والمعرفة
والأخلاق . أما موضوع الفلسفة الحديثة فهو المجتمع
والإنسان واللغة والواقع ، بل إن أبسط ظواهر هذا الواقع هي
موضوع جذير بالتأمل والتجريد ، فقد كانت ظاهرة
«الجنون» مثلاً ، هي مادة تأمل الفيلسوف الفرنسي المعاصر
ميشيل فوكو في صياغته فلسفة السلطة في المجتمعات
الحديثة :

مادة الفلسفة إذن هي قضايا الإنسان ، وإذا ما
نزع الإنسان عن نظائره أغشية حياته اليومية
وركامها ، وأبصر خلف كل عارض وإشكال
بمرض له « جوهر » أعم فهو فيلسوف بشكل ما^(١).

وعملية التجريد نفسها التي تمارسها الفلسفة لوقائع
النفس والتاريخ والوجود والمجتمع ، لتكشف عن تركيبه
الديناميكي ومعناه ومبادئه الفاعل الأشمل ، هذه العملية
نفسها يمارسها الأدب ولكن على مستوى آخر؛ إذ يقوم
الأدب - وقد تشعب بتأملاته وانفعالاته بالواقع - بانتخاب
لحدث، ولغة يعينها، وكلمات يعينها، ويكتشفها جميعاً في
إطار تركيبى مجازي، بحيث يصبح العمل الأدبي في كثافته
الجمالية تلك نموذجاً رمزياً لموقف الكاتب الفلسفي من
جهة، ونموذجاً رمزياً يصدق استيعابه لانهائي من المواقف
الحياتية التي يمر بها القارئ من جهة ثانية. ومثل هذا
التجسيد للمجرد، الذي يصبح بدوره نموذجاً رمزياً للكثير من
المواقف يصبح شبيهاً بالقانون المفسر للظواهر. وبذلك،
يستطيع الأدب في طابعه الجمالي المزودج التجريدي/
التجسدي، أن يوحي أكثر من أن يقرر، وأن ينتصر لخلوده
عبر الأزمان، في حين تصبح الآراء الفلسفية (المفاهيم
والنظريات والقوانين المجردة) قيد النقص المستمر.

ما يهمنا هنا، إذن، هو هذا الشكل الجمالي المجسد
لفلسفة أبو المصطفى أبو النجاة في لغة وحكمة الحدث وزمان
ومكان قصصى:

متوف لمحاسبة النفس وتعرفها ، تنتهى بصيغ الاعتراف السلبي
« لم أقتل » ، « لم ألوّث النيل » ، « لم أكذب » ... الخ.
وتجده أيضاً في شخص المسيح الذي جاء للبشر ليقدّم
« نموذجاً مضاداً لآدم » فقد عصى آدم أوامر ربه ، ولم
يعصها المسيح . كما يقدم المسيح من جهة أخرى ، بوصفه
معيّاراً للصالح ؛ إذ يبدو كل آثم نموذجاً مضاداً للمسيح
« anti- Christ » .

وعلى هذا النحو من تعرف الذات من خلال البطل
والبطل المضاد معاً، نجد شخصية الرجل المهم ، أو المدير - في
الجمموعة الأخيرة - لا يقضى سوى خمس دقائق لتحديد
موقفه من الآخرين ، لبيد هو الممثل الوحيد في مؤسسته ،
وهو « النموذج المضاد » لشخصية الكاتب الجد المدير الذي
يقضى أوقاً طويلاً لتفحص سؤال الحفيد في قصة « ذلك
الأثر » ، أو للاستماع للصحيفة اللامعة سلمى عواد في
قصة « مفاجآت سلوى عواد التي لا تنتهى » أو للتواصل
الودود بمحمد الراوى و سلوى في قصة « في هذا الصباح » .
هو بطل مضاد نعم ، ولكنه ليس مضاداً تماماً ، فربما يحمل
الكاتب بعضاً من ملامح هذا الضد ، كما يقول في نهاية
هذه المجموعة :

فلعلنا جميعاً نحمل في وجوهنا بعض ملامح
هذا الوجه الذى رأيناه فى المرأة .. نعم .. فنحن
نحمل من هذه الملامح بقدر ما نرغب فى
استهلاك الأشياء ، ونرغب عن الاكتفاء
باستخدامها ، بقدر ما نجد فى صدورنا من
الضيق من أولئك الذين يختلفون معنا فى تقدير
الأمر ، أو فى زاوية الرؤية . بقدر ما نخاف من
مواجهة الحرية بمعناها العميق الشامل باعتبارها
حقاً للآخرين ولنا بالمقدار نفسه^(٢).

بمثل هذه السماحة في تعرف النفس من خلال تأمل
الذات والذات المضادة تكتمل المعرفة - التي ربما تكون على
هذا النحو هي الأقرب إلى الحقيقة - بالذات.

تميز آخر ، بخلاف البناء الفني الفلسفى المتميز لقصص
هذه المجموعة ، تمييز وددت التنويه إليه بما يمهّد لتحليل

مما...أما أنا فقد وجدت نفسى - وربما دون قصد - أعود للتفكير فى ملاحظة حفيدى التى نسيها !

لم أكن أجهل طبعاً أنه ليس عندى شعر ، ولكنى تعودت أن أتعامل مع ما تبقى منه ، كما كنت أتعامل معه حين كان غزيراً وأسود ، وقد كنت أسرحه أيضاً من اليسار إلى اليمين ، فقد كانت تلك هى الطريقة المناسبة لإخفاء تلك البقعة المستطيلة من جلد رأسى التى تخلو تماماً من الشعر .. كنت حريصاً منذ أيام الشباب الباكر على أن أخفى ذلك الأثر الذى أحمله فى مقدمة الجبهة من آثار الكى بالنار السذى تعرضت له وأنا طفل صغير كـمحاولة أخيرة لإنقاذى من مرضى حار فيه طب تلك الأيام ، فكان أخير الدواء الكى ...! ولأول مرة أجد نفسى - بقصد هذه المرة - أطيل التفكير فى معنى سلوكى الذى أمارسه كل صباح بدرجة من الآلية ، وكأني لا أزال أخاف أن يرى ذلك الأثر الباقي فى مقدمة رأسى ، نعم ، ذلك الأثر الذى لا يكاد يبين حتى لعيني ، فمن يمكن أن يلاحظه الآن ؟ أو من يهتم بأن يلاحظه ؟ ومع ذلك ، فكل هذه البيهيات لم تنجح فى إنقاذى من عادة قديمة حتى جاء حفيدى ليفتح عيني على ما لا أريد أن أراه.

قلنا من قبل إن المرأة هى أداة الكاتب لتعرف الذات ، بها يفتح مجموعته القصصية فى « ذلك الأثر » التى اقتبسنا منها هذا الجزء المشار إليه تراً ، وبها يختتم قصصه فى « المرأة » ملابح فى وجوه . وبعض المراجعة للحقل الدلائلى الكثيف والمتشابك لرمز المرأة ، يضعنا على أعقاب الفهم لهذا الرمز المفتاح « فى هذا الصباح » :

فالمراة هى مساحة عاكسة خاملة لرمزية بالغة الشراء فى مجال المعرفة والحكمة . وقديماً كانت المرأة اسماً معادلاً « للتأمل » و« التقدير » ، وكان التأمل يعنى مراقبة السماء وحركات النجوم عن طريق مرآة عاكسة ، يستطيع المرء من

١- أما اللغة ، فسأختزلها فى كلمة رمزية مفتاحية ، افتتح بها الكاتب صورته فى مجموعته القصصية وأنهاها بها ، ألا وهى « المرأة » . فهى - عندى - مفتاح لفوى رئيسى للعالم الأدبى الفلسفى فى هذه المجموعة ، ذلك وإن اختلفت تجلياتها من قصة إلى أخرى.

٢- أما الحدث الرئيسى الذى يستقطب معظم قصص هذه المجموعة ، ويشكل حبكتها ، فهو عندى تواصل الشخصيات ومواجهة بعضهم بعضاً ، وإن اختلفت تقنيات هذا التواصل ما بين المونولوج والحوار والسرد المفسر للاتكاس الموق أو المتبادل للصور فى مرايا الأشخاص.

٣- أما الزمان فهو الصباح الذى يشرق على معظم قصص المجموعة ، وإن اختفى ذكره المباشر فى بعضها إلا أننا لا نستطيع بحال أن نغفله ، وقد توالى إشراقاته مع نبرة التفاؤل بالغد القادم فيها جميعاً.

٤- وتظل الكتابة هى المكان الضام ، والمرآة الكبرى التى تتجلى على صفحاتها انعكاسات الحقيقة الإنسانية فى تراوحها البديع بين الشحوب والظهور ، الكذب والصدق المنتظر.

المرأة:

كنت قد انتهيت من ارتداء ملابس الخروج فى ذلك الصباح ، وكالمعتاد رقت أمام المرأة ألقى نظرة أخيرة على هندامى ، فوجدت يدي تمتد إلى المشط الموضوع فوق التسريحة ، وتمضى به فى حركات شبه محفوظة فى شعري تبدأ من جهة اليسار إلى جانب رأسى الأيمن . فى ذلك الصباح فوجئت بحفيدى الذى كان يقف خلفى تماماً دون أن أشعر به يقول :

جدى .. أنت ليس عندك شعر يا جدى !

حملت الصغير بين يديّ وقيلته وأنا أقول له : متى صحوت أيها الطيريت ؟

حاولت بتوجيه سؤالى له أن أهرب من سؤاله المضمر ، ولكن الصغير ما لبث أن نسى السؤالين

عنها مثل : مرآة الكون ، مرآة الوجود ، مرآة الحضريين ، ومرآة الحضرة الإلهية .

وفي الصين القديمة ، لا يصل المرء إلى تعارف انعكاسات ذاته من خلال المرآة فحسب ، ولكن من خلال إنسان آخر أيضاً . أما الحديث النبوي الشريف « المؤمن مرآة أخيه » فيضيف بعداً آخر للمعرفة المرآوية ، التي لا تتم إلا عن طريق التفاعل بالآخر ، والتجلي من خلاله . وعلى هذا النحو ، ليست المرآة مجرد انعكاس للنفس ، وإنما هي أيضاً مجال للمشاركة الفعالة في صناعة الوعي بهذه النفس .

إن وقوفنا على المجال الدلالي الثرى لرمزية المرآة^(٥) يعيننا على تجلية التناص الدلالي الذي يربط النص الذي بين أيدينا بغيره من النصوص ، كما يضمننا على عتبات الكشف للجديد الذي يقدمه النص وينفرد به من دونها . فالمرآة الصباحية لأبو المعاطي أبو النجاشي التي يرى فيها نفسه أو يدرك بها الحقيقة ليست كمرآة أحد ، فهي ليست مرآة عالم المثل الأفلاطونية ، ولا مرآة فرويدية تعكس مجاهل اللاوعي الفردي ، ولا هي مرآة يوحى التي تعكس اللاوعي الجمعي ، ولا هي المرآة الترجسية التي كان يعشق من خلالها ترجس الإله اليوناني الجميل صورته في المرآة ، ولا هي المرآة النبوية التي ترى النفس من خلال الآخر فحسب ، إنها تستجمع كل الدلالات السابقة ، والأهم من ذلك أنها تضيف إليها : إنها مرآة للنفس تعكس صورتها من خلال مرآيا الطفولة والمجتمع والآخرين ، مرآيا تدرّكها الذات من الحوار والتماثل المستمر الذي ربما قد يأتينا من خلفنا ، مما يكمن في الظاهر وليس دائماً بما هو قابع في وضوح أماننا . فسؤال الحفيد الوافد خلف البطل ، بعيد وغير مرئي على المساحة العاكسة للنفس أمام الراوي . ولكن بحسبه هذا الإنصات للتدبير للسؤال عن « غير قصد » تارة ، و« عن قصد » تارة أخرى ، ليقلب لنا المعايير السائدة للمعرفة المرآوية ، إذ إن إعطاء الظاهر للآخرين ، والافتراق بالنظر للأمام ، وللذات وحدها أو للآخر وحده ، لن تصبح معه الرؤية . كما أن اعتياد الثقة بما ترى يكسبنا آلية عمياء غير مبصرة . أما الأسئلة التي يطرحها الآخر ، وتعاملنا مع صورنا بالآخرى من حيث هي آثار لمعارف وخبرات شتى ، لا يوصفها نسخاً أمينة لذواتنا ، هي البصيرة الحقة . المرآة هنا ،

خلالها تأمل الكون ، وتقدير حركته الكلية . ولكن المرآة لا تعكس الحقيقة الكونية فحسب ، بل إنها تعكس أيضاً محتوى القلب والضمير تارة ، والغرائز الخفية في لاوعي الإنسان تارة ثانية . فالمرآة - مثلها مثل الشمس والقمر والماء - قادرة على التنوير والكشف ، فهي تستخدم في الحكمة الصينية القديمة بمعنى الصفاء والوضوح ، حيث تقول الحكمة : « كن واضحاً ومشرقاً واعكس ما في قلبك » . بهذا المعنى كانت المرآة تجلياً للحقيقة والبراءة . وعلى العكس من ذلك ، كانت المرآة في البوذية ، هي كتاب حساب المرء في الآخرة . فقد كان « ياما » ملك الموتى يستخدم المرآة من أجل إصدار الحكم على المتوفي ، وبعد مطالعة مرآة أعماله . وفي الطائفة تعكس المرآة صور الطبيعة الشريرة وتستبعدنا في آن ، إذ إن استجلاء هذا الشر كان يعنى التخلص منه بشكل ما . على هذا النحو ، نرى أن المرآة تعكس براءة القلب وشرور النفس معاً .

وللمرآة وظيفة مزدوجة أيضاً ، فإذا كانت الشمس والقمر مثلها مثل مرآيا تعكس الضوء العلوي من جهة ، فهي من جهة أخرى مرآيا عاكسة لما يدور على الأرض . ويتراوح دور المرآة في استجلاء الحقيقة الثابتة تارة ، والمتغيرة تارة أخرى : فالمرآة تعكس الحقائق العلوية ، أو صورة الإله في البشر ، فهي تجلّ للخلق المبدع ، كما هو الحال في التراث الأفلاطوني والمسيحي والصوفي الإسلامي ، إنها أداة إشرافية للمعرفة ، ولكنها أيضاً تعكس توالي الأشكال والأزمنة المحدودة والمتغيرة للكائنات . وعلى هذا النحو ، ليست المرآة دائماً صورة أمينة للحقيقة ، بل ربما تعكس الاختلاف ، أو حتى الصور في الوضع المعكوس .

بذلك ، لا يكون التأمل المرآوي للإمعة غير مباشرة . وحتى تكون المرآة أداة جيدة لهذه المعرفة لا بد أن يصاحبها اجتهاد دائم لتكوين مجلوة ، وإلا كانت سبباً في انفصال المرء عن صورته ، أو عن وعيه بذاته . وقد ألقى علم النفس الحديث الضوء على الجانب المظلم من النفس الإنسانية ، ومن قبل أشادت الأفلاطونية المحدثة بالجانب المظلم للنفس والذي يتمثل في الجسد ، والجانب المنير منها الذي يتمثل في الروح ، وهي الفكرة التي طوّرها النزالي والصوفية من بعده ، والتمروا بها في معارجهم الروحية ومصطلحاتهم المعبرة

الكاتب أن حسناته كانت ثمناً لانقضاء الإرهاب، وحساب الراوى لنفسه وللمجتمع ليس كحساب أحد، فهو يغمس إلى أعماق الحقيقة، ويجعلنا نتساءل معه إلى أى مدى يكون الخير الصادر عن انقضاء العذاب، عن الأمر والنهي، خيراً؟ وإلى أى مدى يكون الخير المصنوع تحت مدافع القهر معوقاً للاختيار المأخوذ والمغامر والثامى:

شغلنى دائماً أمر الرجل الذى أمسك بى، لأنه لايد أنه كان عملاقاً، قادراً على أن يوقننى بيديه فلا أفلت منه طوال هذه المدة! لم يحدثنى أبداً أحد عنه، والغريب أنى لا أتذكر أبداً صورته! لا بد أنه كان أحد أعمامى، لا بد أنه كان شخصاً أثق به، وأطمعن إليه لأضفى معه بهدوء إلى ما يراد بى، كانت تلك أول خبيرة لى مع دنيا الخدع والمخالفات، مع انهيار الثقة فيمن تحب! مع اختلاط الخير بالعذاب والألم! مع الذين يقولون لك: إن كل هذا العذاب لا مفر منه .. لكى تنجو .. لكى تعيش .. كنت أعيش لأول مرة فى عمرى خبيرة المشى على الصراط فوق النار لكى أصل إلى فردوس الحياة؟

الخير القائم على الإرهاب، على الخوف، على تهديد ووعيد، لا خير فيه، إنه كراهية مكثومة، وإرتياب متبادل بين الذات والآخر، وإعاقة لنمو الخير نفسه، هذا هو الرعب بعينه الذى انتساب الكاتب حين رأى فى المرأة صورة ذاته فى طفولتها القروية البعيدة، وعلاقتها الخائفة من الآخرين، وصورة مجتمع بأسره يبرز تحت نبر الفضيلة الجبرية!، وصورة الإنسان العاجز إلا عن الخير المدفوع! أليست مثل هذا الخير أن يسمى خيراً إنسانياً بولأن يوسم صاحبه بالخير؟!

أين وكيف أخفيت كل هذا الرعب الذى تفجر فى داخلى عبر تلك اللحظات المربعة؟ أين وكيف أخفيت شكى فيسمن وثقت بهم وكراهيتى لمن أسلمونى لهم، لمن عجزوا رغم محبتى لهم عن إنقاذى مما يحقد بى؟ ثم

هى مرآة التساؤل والتذكر والاستشراف، إنها انعكاس لأثر الكى، لا لوهم الصورة الكاملة للرأس ذى الشعر الغزير الأسود.

إن سؤال الحفيد الذى أتانا من الخلف هو مادة البصيرة، ومحفز الرؤية، فى حين تظل المرأة مكانها تساعد البطل على التأمل والاسترجاع لتلك الخبرة الأليمة، والتقدير لحجم المفارقة بين الصورة التى يراها لنفسه فى المرأة وصورته الحقيقية التى يشكلها عبر الاستفهام والإجابة عن سؤال الحفيد، وكل إجابة تسلمنا إلى سؤال جديد، فتجربة الكى بالنار التى تعرض لها الكاتب فى طفولته، تسلمنا إلى سؤال جديد هو: إلى أى مدى كانت خلاله انعكاساً لظفره الطيبة أو مطابقة للمثل العليا التى يطمح إليها؟ ألم تكن وسيلة لانقضاء الألم؟ ألم تكن حصيلة الرعب من الكى؟

وفجأة تراءى لى فى وضوح قاس أن كثيراً مما كنت أظنه بعض صفاتى الطيبة طوال سنّى عمرى ربما لم يكن سوى أسلوبي الطفولى فى تجنب الهول الذى كنت أخشى أن أتأنيى فجأة من أحبهم وأثق بهم؟!

ويتصاعد هذا الوعي فلا يرى الكاتب ذاته وحدها فى المرأة وإنما يرى الظرف القاسى لمجتمع بأسره:

لا أحدى ما الذى جعلنى أشعر .. بأننى أشم رائحة شئ يحترق، كأنه شعر رأسى، واختلطت تلك الرائحة بصورة غريبة لعملاق أمسك فى قبضته الخرافية التى تحوى على آلاف الأصابع بأعناق كل المصريين، وراح يكبهم فى جباههم بالنار بحجة أنه ينقذهم من هلاك محقق أو يقودهم لخير عميم، وليتعمد ذلك الشعب بطيبة الخائفين.

وهكذا، يترقى الكاتب فى بصيرته المأروية ليصل إلى السؤال الوجودى الذى يجعل من كل القصة معراجاً إلى فردوس الوعي، معراجاً لا يصاحبه فيه ملك دليل، وإنما «سؤال دليل». وحين يأبى ميعاد الثواب بالفردوس، يكشف

التواصل تتنوع مراتبه ما بين : حسن الإنصات كما نجد في قصة « ذلك الأثر » مع الحفيد ، أو يحسن المراقبة كما نجد في القصة الرائعة « الأعمى والبحث عن قطة سوداء » التي يراقب فيها الكاتب وهو في مجلسه من النادى مجموعة من الشباب ، فيحزر أن الفتاتين تربط كل منهما علاقة خاصة بكل من الشابين اللذين يجلسان في مقابلتهما ، ويمضى وقتاً طويلاً في التحيز : « أى منهما يحب من ؟ » ليصل فى النهاية - وقد انضم إليهم العديد من الشباب الآخرين - إلى أن ثمة علاقة أخرى حميمة تجمع بين هؤلاء الشباب جميعاً ليست على النحو الذى اعتاده هو للحب أو للعلاقة بين الرجل والمرأة . وقد يتخذ التواصل بالآخر بعداً حميمياً مباشراً بين الراوى والشخصيات الصادقة ، سلمى عواد ، محمد الراوى ، سلى ، ومثل هذا الصدق ، وعلى العكس مما نتصور ، ليس هو الوضع السائد ، وليس ثباتاً للعلاقة إنه الصدق الحقيقي أو تلك الطاقة الكامنة صافٍ لا تدم مفاجئاً وإبداعاته ، فالصدق المحض يتفاعل الشخصيات الصادقة هو عين الإبداع لخير متجدد ومدهش دائماً ، وهذه هى « مفاجآت سلمى عواد » .

ويتخذ هذا التواصل الحى بالآخرين بعداً متعدد الزوايا ، حين تصبح قصة « الشوط الثانى » معرضاً مكثفاً لوجهات النظر المختلفة حول معنى وفلسفة لعبة كرة القدم ، بما يصل فى نهاية هذا الشوط إلى جماع الآراء ، وبما يعمق لدينا وجهة نظر فلسفية دقيقة مفسرة لوضعنا المجتمعى الراهن ، ولدراما الوجود البشرى المقتصد للحرية مع النظام ، وللفرديّة المرتبطة بالجماعة ، وللمهارة المحافية للحدبة ، وللزواج العادل بين المنطق والمصادقة .

وربما يتخذ التواصل مع الآخر بعده الدرامى العالى مع تحاور الشخصيات المتضادة فى قصة « الوغد والتبيل » ، وقصة « فى هذا الصباح » بين العاملين فى المؤسسة ، والقائمين عليها لإدارتها من بعيد ، الذين لا يحسنون التقدير والاستماع للعاملين . ونرى فى قصة « والدعوة عامة » شخصية الراوى الذى يحقق مشروعه الخاص بمفهوم العدل فى كنف مدير شركة استثمارية سرعان ما ينسب المشروع إلى نفسه ويستقطب زوجة الراوى إلى صفه . أما الصراع

كيف عدت لأحبيهم من جديد دون حقد أو ضغينة أو بهما خافيين ملتبسين المخاوف اللامعقولة التى كانت تظهر فجأة على السطح حين تلوح أمامى فرص للنمو وللمغامرة ، فتخطئني من أمام الفرصة أو تخطف الفرصة من أمامى حين أتردد فى اتخاذ المبادرة التى قد تكون مجرد كلمة أو خطوة أو ابتسامة أو قراراً .

هل تنتهى الرؤية عند هذا الحد المرعب ، عند هذا التساؤل الوجودى الأساسى عن معنى خير يروضه القهر ؟ لا..إنها تستكمل فى استشراف مستقبل أفضل للحفيد ، مستقبل لن يعانى فيه هذا الألم الذى لفرط هوله يسلمه إلى النسيان ، وضعف البصيرة ، وإنما إلى ألم الاعتماد على النفس ، وتشكيل شخصه ، وتهذيب نفسه بما يجعله مختاراً لما يصنع ، لخير يأتمه عن محبة وطواعية وإرادة ، ويتميه بالمبادرة والمغامرة . وهكذا ، يبدأ البطل رحلة العودة إلى الأرض بعد محاربه ، بعدما رأى ما رأى ، لتتخذ المرأة عند هذه الآونة طابعاً تنبؤياً :

« صراخ حفيدى هو الذى أيقظنى من هذه الرؤية المرعبة . حفيدى هو الذى كان يحاول استخلاص لعبته الضائعة ، لقد نجح فى الوصول إلى لعبته ، ولكنه أصبح عاجزاً عن الخروج من المازق الذى وضع نفسه فيه لكي يصل إلى لعبته ، خلف المقعد ، ولم أشأ أن أتعبجلى فى تقديم العون له ، خلف المقعد ، كنت مطمئناً إلى أنه سوف ينتج فى تخلص نفسه ، وأنه يستحق بعد ما فعله بى أن يعانى قليلاً ، ما دامت هذه المعاناة لن تفقده القدرة على التذكر . »

يمثل هذا التواصل الحى بالجيل المقبل ، بالآخرين نقف على الحدث ، الحدث الرئيسى فى : (فى هذا الصباح) .

ثالثاً : تواصل الشخصيات :

الكاتب الراوى لا يتم رؤيته المرآة الصباحية بالمكوف على الذات ، بل بالتواصل الحى مع الآخرين ، هذا

الأسلحة التي يستخرجها من ترسانته ، ليحسم معركته الأولى والأخيرة فى الدقائق الثمينة . الدقائق الخمس الأولى هى فى عصرنا هذا كل الزمن المتاح أمام الرجال من أمثاله ، وقد علمته التجربة أن الجهد المبذول لخلق الانطباع الأول أوفر وأجدى من الجهود المضنية التى قد تبذل بعد ذلك لتغييره ، وأن الناس حتى الأذكياء منهم يسلكون فى عصرنا هذا وفق انطباعاتهم ، فلا أحد لديه وقت للتفكير الطويل لتكوين الاقتناع ... يقول البعض إن وجوده بهذه الصورة هو مرحلة من مراحل التطور الإنسانى ، وسيأتى يوم لا محالة يتطور فيه رجال الصف الثالث ، يحطمون شعورهم الزائف بالعجز والحاجة إلى الحماية ، ويعنون بتنمية ذواتهم بقدر ما يعنون بتنمية مواهبهم وقدراتهم ، يجمعون بين القدرة على الإبداع ، والقدرة على توظيف هذا الإبداع فى وقته ومكانه ، وأتذكّر بتغير رجال الصف الأول أنفسهم ، فلن تكون هناك سوى لغة واحدة يتكلمها كل الرجال ، وأتذكّر بتغير الحياة كلها ، وإلى أن يحدث ذلك أو لا يحدث ، فسيبقى هذا الوجه فى المرأة جديراً بكل ما نملك من أسمى ومحبة ، ورغبة فى التفهم ، ورغبة فى المواجهة والتغيير .

يمثل هذه العبارات ، تتلاقى الرؤية فى المرأة لذلك الأثر فى القصة الأولى ، بالرؤية فى المرأة فى القصص الأخيرة ، فالخير المقصود فى البدء يقابله الإبداع المقيد من رجال الصف الأول فى النهاية ، والعم الفظ الذى وثق يدى الطفل لكيّ بالنار وكأنه يعنى به ويدفعه لخير ، يقابل إغواء رجال الصف الأول للمبدعين من الصف الثالث بحمايتهم . هنا ، يحكم الكاتب الحلقة ، وينهى مجموعته القصصية ، إذ يصبح الإغواء معادلاً للقهر ، ولسلب الإنسان حرته وتنميته الطلق البشوش . ومع ذلك يظل هناك الأمل مفتوحاً لكرامة تنمية الخير فى إطار الحرية بعيداً عن القهر أو الإغواء ، أملاً فى دعم استقلال الشخصية ، والتنمية المثمرة لمواهبها وقدراتها

الأكبر فيتمثل فى تلك العلاقة التى تجمع بين صديقين مقابلتي الشخصية : المثقف المبدع ، والمثقف الممثل للسلطة ، فى مجموعة وفى المرأة ملامح فى وجوده .

إلا أنه مما يسترعى الانتباه هو أن تواصل هذه الشخصيات جميعاً وأصراعها لا يصل بها إلى حد الانفصال ، إذ يظل هناك دائماً مجال للأمل فى تواصل أفضل وبصيرة مرآوية أكثر جلاء ، وإن بلغ اليأس مداه :

سوف تنعّب إلى حد اليأس ، وأنت تحاول أن تنقذ نفسك أو صديقك من عالم شكوكه ومخاوفه ، ليجد فى نفسه شجاعة مواجهة الحرية ، وانتظار عطاياها التى لا تشتترى ولا تنتصّب ، ولا تقبل الإغراء أو التهديد . فإذا شعرت بالعجز عن نزاع سلاح صديقك ، فلماذا لا تحاول أن تبدأ بترع سلاح مخاوفك ، جزء من مخاوفك ، فلعلنا جميعاً نحمل فى وجوهنا بعض ملامح هذا الوجه الذى رأيناه فى المرأة .

أما عبقرية الكاتب فى وصف دخيلة النفوس ، وتلونات المشاعر ، وتراتب الأفكار والمبادئ التى ترسم ملامح الشخصيات ، فليس لها نظير ، إنها جزء لا يتجزأ من بصيرته المرآوية المستوعبة للآخر حيناً ، والمعتذرة عنه أحياناً ، والمعارضة له تارة ثالثة ، تلك المعارضة التى يستوعبها فى إطار البصيرة بالذات الإنسانية كلاً ، إذ يقول فى قصة « رجل لا يتجاوز الدقيقة الخامسة من وقته » :

له زمن مفضل يكسب فيه معركته الأولى ، وغالباً ما تكون الأخيرة ، ذلك الزمن هو الدقائق الخمس الأولى التى يلتقى فيها بشخصية جديدة ، سواء سعى هو إليها أو سعت إليه ، فى الدقيقة الأولى ، يلتقط نقاط القوة ونقاط الضعف لدى هذه الشخصية ، يلتقطها من النظرة والخطوة والوقفة والجلسة وطريقة التحية ... ربما كانت هذه الموهبة اللافتة النافذة هى أعظم مواهب لأنها هى التى تحدد نوع وحجم

الحب، لماذا لا تعمل مرة واحدة مانحاً ؟ حين دخل محمد الراوى حجرته بدأ وجهه أكثر رونقاً.. لدرجة أنني تخيرت قبل أن أبداً مواجهته معه. فى لحظة الصمت هذه اختشعت رأسى كمرصاصة فكرة لأدري من أين جاءت .. تقول إن محمد الراوى الواقف أمامى الآن بكل هذا البهاء والرواق كان قد مات من شهر فى ظروف غريبة ... وجددتى أصبرخ فيه .. محمد طوال عمري أعرف أنك مجنون .. صادق لكلك مجنون .. تعرف دخائل القلوب ، وربما هذا سر جنونك ، قل لى بأ محمد أنك أنت الذى أطلقت منذ شهر إشاعة موتك .. لأنه لو كان موتك حقيقة فليس لهذا سوى معنى واحد أن هذا الصباح الجميل كان مجرد حلم ، وأن لحظة المواجهة والمكاشفة متبقى مجرد أمنية . رأيت فى عينيه ألماً شديداً حرت فى تفسيره كأنه يقول : أنت تقتلنى هذه المرة أيضاً.

خامساً: العكاسى الذات على مرآة الكتابة :

هذه المكاشفة المستحيلة ، وهذا الجلاء التام للنفس على مرآة الوعي ، وهذه المواجهة المرجأة لضيق سبل الحرية فى واقعنا الحالى ، يؤكد لنا أننا لا نحصل أبداً على صور مطابقة لأنفسنا فى هذا العالم ، وإنما على مجرد آثار لصورنا مستثيرة للتأمل والوعي ، وكل ما نلتقطه من انطباع عن هذه النفس جدير بأن نعقله بتأملات للذات والآخر والمجتمع والوجود من حولنا ، ليتحول إلى قناعات رفيعة أشبه بعلامات شعرة غامضة ولكنها صادقة ، أو أشبه بكتابة أدبية مبهدة مذهشة ، أو بلوحة انطباعية كذلك التى تصدر مجموعة (فى هذا الصباح) ، وتجعل من مساحة الكتابة كلها لوحة رائعة لتجليات الكذب والحقيقة ، التأمل والوعي، الحرية والقهر . مثل هذه اللوحة الأدبية تتضام ولوحة الغلاف لكلود مونييه Claude Monet ١٨٨٤-١٩٢٦ ، وأشد الانطباعية، التى سميت الحركة باسم لوحه الشهيرة انطباع: شروق الشمس . (لاحظ نداعى المتأوين بين اللوحة والقص) . تلك الحركة التى نشأت فى الربيع الأخير من

على المواجهة والتغيير. هل - فعلاً - من الممكن المواجهة؟ ربما لا تكون المواجهة حياة جديدة، بل هى الربيع والجرح. كما سنرى فى زمن هذا الصباح.

وأبداً: تجليات زمن الصباح:

رحلة الوعي التى خاضها الراوى فى قصة «ذلك الأثر»، والتى حدد حدودها بـ «ذلك الصباح»، يعود ليدعها أكثر قرباً، مع ضمير الإشارة «هنا» فى قصة «فى هذا الصباح»، لتوشك أن تتحول إلى مواجهة حاسمة للتغيير، بانتقال ضمير الإشارة من البعيد إلى القريب. فهل تمت المواجهة ؟ لا .. لم تتم، فالمواجهة هنا قد تبدو أقرب إلى الجريمة، وهذا السطوع فى الثقة بالرفقة، قد يبدو مرعباً. فالكاتب فى هذه القصة لا يستطيع مواجهة سلوى - وهى المرأة المتزوجة الجادة والمحبة من جميع العاملين بالشركة - بحقيقة حبها، كما لا يستطيع مواجهة محمد الراوى. فمثل هذه المواجهة من قبل الكاتب للأخريين هى جريمة قتل أو بالأحرى «انتحار»، فسلى ومحمد الراوى ربما يشكلان معاً ذات الراوى نفسها. هنا، يبدو ضوء الصباح البعيد المجلجى للرفقة المتزوجة، أبهى من هذا الضوء الساطع لصباح حاد للمكاشفة التامة، مجاناً لطبيعة الحياة التى تتراوحها بين اختلال الأنواء، فوجهها (سلوى) مثل وجه:

الراوى لا يعرف الكذب .. وكان هذا هو اللحن المميز الآخر للعاملين فى الفرع! حب يخشى المواجهة، لأنه يخشى ما وراءها .. وعمل لا يحقق كل غاياته لأنه معلق بجبل فى أيد نائية تشده حين تريد، وتتركه مضيق حين تريد، ولا أحد يعرف بالتحديد ماذا يريدون وماذا لا يريدون ؟! فى هذه المرة، وفى هذا الصباح، وبعد أن يست تماماً ... ملائى شعور قوى بأن الأمر كله أصبح يحتاج إلى مواجهة حاسمة، ليس فقط بين المركز والأطراف، بل بيننا وبين أنفسنا أولاً، سأقول لمحمد الراوى حين أنفرد به بعد لحظات، سأعترف لسلوى بحبى لها، وسأتحمل كل النتائج .. ولكن قبل أن أعترف لسلوى أريدك أن تعترف .. لماذا وأنت تحب عملك كل هذا

والجلس والمكتب فى التحام الكاتب بالأشخاص ، إذ اقتضى مبدأ حميمية التواصل فى الحالىن ، اتساع المكان التشكىلى، وضيق المكان الذى يتيح تأمل الأشخاص لدى الكاتب . وكما اكتست لوحات الانطباعيين بلحمات التجريد لعناصر اللوحة ، وملامح الوجوه ، نرى شخصيات الكاتب وقد تجردت من أوصافها الظاهرة ، وإن ألفناها تماماً ، بما أجاد الكاتب فى استبطانه من أحوالها النفسية وأفكارها، الأمر الذى يضعنا فى الحالين على اعتاب الكلى اللانهائى، ويضعنا فى اللحظة نفسها فى القلب من هذا العالم.

لقد كان أبو المعاطى أبو النجا فى التحامه الحميم الحر بالذات فى الآخر ، وبالأخر فى الذات ، صوتاً منيراً وفريداً ، يدعونا إلى التساؤل ، وإلى استجلاء مزايا أنفسنا من جديد ، لنستقبل أضواء لا نهائية للحب والكرامة والحرية.

(٤) محمد شفيق شيا، الأدب الفلسفى، بيروت، الدار العربية للنشر، ص ٣٨.
(٥) انظر:

J. Chevalier: A. Cheerbrant: Dictionnaire des Symboles: Paris: Ropert Lafont / Jupiter: 1982: pp. 635:639.

القاشانى، معجم اصطلاحات الصوفية، تحقيق محمد كمال جعفر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨١، ص ٨٢ - ٨٣.

القرن التاسع عشر ، وقارم من خلالها الفنانون الانطباعيون - من أمثال مونييه ومانييه Manet وروينوار Renoir ، وبيسارو Pissaro ، وغيرهم - المفاهيم الأكاديمية الجامدة للفن ، متحيزين للتلقائية وللتن فى الهواء الطلق ولاستلهم الانطباعات الفارة ، ويخربلها إلى فتاعات فنية ، مما أكسب لوحاتهم الطابع المجدد للطبيعة والمجرد لها فى آن. وبهذا ، كان هذا الفن الانطباعى خطوة أولى نحو الفن التجريدى . أو بالأحرى، مرحلة جامعة بين التجسيد والتجريد، تماماً كما هو حال هذه المجموعة القصصية فى جمعها بين الأدب والفلسفة . فالكتاب يعرف من خلال التحامه الحميم بالآخر - كما التحم الانطباعيون بالطبيعة - للذات وللواقع ألواناً وظلالاً وزوايا للضوء ، لا تضلله ، وإنما تعينه ، فى وعيه الصباحى الصادق بها ، على أن يمسك بالأشكال المتحركة للوجود ويتابع الذى يجده باستمرار.

ومثلما كانت الأماكن طليقة واسعة فى احتضان الانطباعيين للطبيعة ، كان المكان ضيقاً محكوماً بين البيت

هوامش:

(١) مجدى رمية، معجم المصطلحات الأدبية، بيروت - مكتبة لبنان، ١٩٧٦، القصة الفلسفية Philosophical Tale، ص ١، ٤.

(٢) Dominique Le Combe: Les Genres Littéraire: Paris: Hachette, 1992: pp 15- 16.

(٣) أبو المعاطى أبو النجا، فى هذا الصباح، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩، ص ١٧٢ .

«ثريا فى غيبوبة» ملاحظات حول الترجمة

سليم عبدالأمير حمدان

لهم أسماء كالجواهرى والبياتى وسعدى يوسف، وهم على باب بلادهم، أو أدونيس وحنا مينه، وهما على بعد رمية حجر منها، كانوا كأنهم يسمعون أسماء موجودات مريخة!

نعم، إنهم يعرفون نجيب محفوظ، ولكن بفضل جائزة نوبل، فهل يحتاج كل أديب عربى إلى «نوبل» الخاصة كى يعرف هناك؟!

وثمة من بين كتاب إيران من اقترّب من نوبل كثيرا، فقد رشح لها محمود دولت آبادى أكثر من مرة، وقيل إن هوشنگ كلشيري رشح لها مؤخرًا، ولكن أحداً عندنا لم يسمع بهما، ويدور أنه لابد من الانتظار حتى يتألفا أحدهما، أو غيرهم من إيران، كى نتعرف، وربما سيكون فوز هجرأ ملقى فى بركة ماء تجعلنا أمواجهها نبعث، كى نتعرف، عن آخرين.

ما إن انقطع ما بين العرب والفرس حتى حل بينهم تباعد غذته الصراعات الإقليمية ثم ألهمته الصراعات الطائفية فى عصور لاحقة، واستحال قطيعة وصلت حد الخصومة المتعمدة، فلم نعد نألف شيئاً من ذلك التلاحق الذى أغنى ثقافتى الشعبين وكون منهما، ومن تلاحق مع ثقافات أخرى، مجاورة وبعيدة، ما صرنا نسميه بالحضارة الإسلامية.

واستمرت تلك الحال إلى عصرنا الحاضر، فليس بين مثقفينا اليوم من يعرف من أدياء الفرس غير حافظ وسعدى والخيام، وربما مولوى وعطار، ولا أجناف الحقيقة إن قلت بأنهم لا يعرفون شيئاً عن شعراء إيران المحدثين مثل نيمى يوشيج وفروغ فرخ زاد وسهراب سهرى وأحمد شاملو. أما من كتاب النثر، قدامائهم ومحدثيهم، فلا يعرف مثقفونا أحداً.

وكذلك الحال بين الفرس، فقد تحدثت إلى كتاب بارزين يتابعون أخبار الأدب فى العالم، وعندما كنت أذكر

لأن الحقيقة أنه أحيل إلى المعاش أيام الثورة الثقافية، بعيد الثورة الإيرانية.

أما أوصافه التي أطلقها على الرواية وأسلوبها فيبدو لي أنه كان متأثراً فيها بذوقه الشخصي أكثر منه صادراً عن دراسة تحليلية لها.

أما المترجم في تقديمه، فقد أعجبني فيه، ومنه، التفسير الذي خرج به من قراءته للرواية، حين توصل إلى ترميز المؤلف ثلاث «إيرانات»، أو إيران بثلاثة مستويات، هي: إيران الأم، لإيران المضادة، وإيران الثورة الإسلامية^(٧)، وهو تفسير — أراد إسماعيل فصيح أم لم يرد — يشرى روايته حقاً.

ولكن الذي أثار استغرابي هو وقفة المترجم عند اسم فرنكيس:

١ — فقال، أولاً:

ولعل هذا العلم أصله بالكاف الفارسية بدلاً من الجيم». والعلم هو بالكاف الفارسية فعلاً والتأكيد في النصوص الفارسية القديمة، وفي استعمال الناس حالياً، وهكذا ورد في الرواية، فلماذا ترجم المترجم إذن؟

٢ — وقال، ثانياً:

«ولعله — كما نميل — تحريف لاسم كوكب المشتري (برجيس)».

ولست أدري ما الذي يدفع المترجم إلى هذا الترجي الثاني، وليس له في ذلك من قرينة غير انتهاء الاسمين بياء مكسورة وسين؟! وانطواء فرنكيس على شيء في المشتري لا يخدم معنى جديداً، أو أنه يخدم معنى ولكن المترجم لم يدلنا عليه.

لقد بين المترجم الاستعمال التاريخي للاسم، وفي هذا — في نظري — ما يكفي لتوجيه إضفائه الصفة الرمزية التي اقترحها المترجم للاسم، وليس لإقحام مفتعل لارتباطه بالمشتري تعزيز لهذا الترميز.

أحسست أن هذه المقدمة كانت ضرورية، لأدبه إلى أهمية العمل الذي أقدم عليه المجلس الأعلى للثقافة في مصر، حين نشر ضمن المشروع القومي للترجمة رواية (نوا في غيبوبة)^(٨) للروائي الإيراني المعاصر إسماعيل فصيح.

وقد كان ذلك العمل فاتحة خير، إذ أقدمت دار نشر عربية فيما بعد على نشر ترجمة رواية للكاتب الإيراني الراحل جلال آل أحمد، كما نشرت دار الهدى في دمشق ودار كويتية بعض الآثار التركية التي تشابه حالها بينما مع حال الكتابات الفارسية.

ولئن أنطلق إلى يوم أقرأ فيه أعمالاً فارسية وتركية أخرى، بل من بقية بلدان آسيا، بالعربية، بعد أن قرأنا الكثير في الأدب الأوروبي وأدب الأمريكتين.

ولكن جلالة عمل المجلس لامتنعنا من القيام بقراءة نقدية للإنجاز، لتقويم نتاجه الأول في هذا المضمار، فلربما انتفع من هذا التقويم في أعمال قادمة، كما أن هذه القراءة — شأنها شأن أية قراءة نقدية أخرى — يراد بها إلقاء الضوء على العمل الذي بين أيدينا لإتمام الفائدة منه.

في تصدير المرحوم إبراهيم الدسوقي شتا، وصف رواية (نوا في غيبوبة) بأنها «عظيمة»^(٩) وعمل أدبي يتميز بالرفق^(١٠)، ويصف أسلوبها بأنه «فني راق»^(١١).

وذكر عن الكاتب إصداره رواية «لم تصلني بعد، والتي تسمى (خطاب إلى العالم) ويتناول فيها البحث المضمنى لأم أمريكية كانت متزوجة من إيراني وغادرت إيران بعد الثورة، ثم... إلخ»^(١٢)، وأنه «لا يزال يعيش داخل إيران متفرغاً للكتابة بعد استقالته من الجامعة...»^(١٣).

أستطيع الدكتور المرحوم/ إبراهيم الدسوقي شتا علماً لأقول إنه لم تصدر رواية لإسماعيل فصيح بالاسم الذي ذكره أو باسم آخر، بالأوصاف التي ذكرها، ولا أدري كيف توصل إلى أنه استقال من الجامعة، في حين يحرص إسماعيل فصيح على وضع سيرة مكثفة لنفسه تنفي على أنه «صا» — أو إذا شئت الدقة في الترجمة «صبر» — متقاعد،

«الذى وصل حديثا وغنى» (ص ١٨٠)، وقوله: «لم لانذهب إلى إسبانيا لمشاهدة مصارعة الثيران، كالمرحوم أرنتس»^(٩) تماما؟ إلى: «كيف، نذهب إلى إسبانيا، وننتفج على مصارعة الثيران، أليس هذا أفضل؟» (ص ١٨٠)، وقوله: «أردت استحمارك» إلى «أردت أن أضحك عليك» (ص ١٨٥)، وغير هذا كثير.

أفأقول بأننا نقرأ رواية جديدة غير التى كتبها إسماعيل فصيح؟

إن هذه التبديلات، وإساءة ترجمة عبارات وجمل أخرى، مثل:

الكتاب: وسط الرصيف يقيد رأسى نجاة..

المترجم: وأثناء الطريق يخزنى. (ص ١٠٢).

الكتاب: جمهورية وثكاورو..

المترجم: جمهورية الزنوزار (ص ١٠٣).

الكتاب: عيناها.. تبدوان صفراوين ملأين بالصديد، ميتتين، غضون وجهها لاثين كثيرا.

المترجم: عيناها كهيون المرضى.. تبدو صفراء ذات صديد جاف. ولا يعرف كم عدد غضون وجهها لكثيرتها (ص ١٠٥).

الكتاب: حين ترفع رأسها تكف عن البكاء.

المترجم: عندما ترفع رأسها أجدها لم تكن بكت (ص ١٤٤).

الكتاب: لكن فى عالم حريتى وتهريجى.

المترجم: لكن فى عالم اخيرة والمزاح التى أعيشها (ص ١٤٥).

الكتاب: كيف حميمتك معها الآن؟

المترجم: أنت كنت معها الآن (ص ١٨٣).

الكتاب: لا، لك الولد! أهلك وعيالك.

المترجم: لا يا مفوض أمراك (ص ١٨٥).

الكتاب: لقد طبخ الطباخ عالما من الطعام قلت له أن يلقيه بعيدا.

لكن الالفت أكثر من ذلك تعريف المترجم بالكتاب، إذ قال: «سبق لإسماعيل فصيح.. نشره رواية اجتماعية بعنوان (دل كسور)»^(٨)، ومضى يلخص تلك الرواية التى يعنى اسمها (القلب الأعشى)، وكأنها رواية فصيح الوحيدة قبل (ثريا في غيبوبة)، بينما سبق لهذا الكاتب أن أصدر قبلها: (الشراب الخام) ١٩٦٨، (القلب الأعشى) ١٩٧٢، (قصة جاويد) ١٩٨٠، و(آلام سياوش)، التى أصدرها فى وقت سابق باسم (لماذا مات سياوش؟)، ثم أصدر روايته موضوع بحثنا. فلماذا خص محمد علاء الدين منصور (القلب الأعشى) من بينها بالذكر والتلخيص؟ ودع عنك ست روايات أخرى أصدرها الكاتب ما بين «ثريا» و«تاريخ نشر ترجمتها هذه فى الحرية».

غير أننى وجدت فى الترجمة نقاط ضعف تتجاوز فى أهميتها ما ورد فى المقدمة:

فأولا: أسمى الكاتب روايته «ثريا در إغماء» أى «ثريا فى إغماء»، ولست أدري سر تبديل المترجم الإغماء إلى «غيبوبة» ولم يقفها كما فى الأصل، خاصة أن المؤلف استفاد من مقردة عربية، وكان بمقدور المترجم أن يشير إلى ذلك كى يدل قارئه على تقارب اللغتين.

وبجرا هذا إلى مبحث ثان يتضح منذ بداية الرواية:

ثانيا: مع أن المترجم والمراجع ودار النشر سموا العمل ترجمة، إلا أننى وجدته تعريباً، ودليلى على ذلك الحرية الراسعة التى منحها المترجم لنفسه فى التصرف بالنص، وخاصة فى الفصل الأول الذى أحال نداءات الباعة الإيرانيين إلى نداءات باعة مصريين: «يا باشا»، «يا بيه»، «يا والدى»، وكذلك (إعادة تحرير بعض العبارات دون مبرر، خاصة وقد أدى ذلك إلى إلغاء النكتة المرة التى تميز أسلوب الكاتب، والتى يحرص على استخدامها كثيرا. فقد أبدل مثلا قول الكاتب «والنمطان الآخران قمامة» إلى «ومجموعتان أخيرتان محالون» (ص ١٧٦)، وقوله: «ولكننى متأكد من أن أذنيه فى إجازة» إلى: «ولكننى واثق من أن سمعه انتهى» (ص ١٧٩)، و: «.. الذى جاء حديثا، وهو حمار ترى.. إلى :

ولكن ملاحظاتي المتقدمة لا تقلل في أصل خطوة الدكتور منصور، من حيث إنه أضاف لبنة أخرى - قد لا تكون سوية، ولكنها ليست هشة قطعاً - إلى مبنى التعرف والتقريب والتفاهم مع أدب ثرى وحضارة عريقة كانت على ارتباط شديد بحضارتنا ذات يوم.

ولا يفوتني، وأنا أنهى هذه الملاحظات، أن أنبه إلى ارتباك جرى في إخراج الكتاب، حيث جرى تصحيحه بشكل أخل بالترتيب الذي جاء عليه في الأصل الفارسي:

الفصل ١٣ في الأصل ينتهي بجملة «وأخرج من المقهى وأعود ماشياً إلى الفندق» (السطر الخامس قبل الآخر من الترجمة) ويبدأ الفصل ١٤ من «حين أرجع.. إلخ» (السطر الرابع قبل الآخر من الترجمة) ص ١٨٩. ونتيجة لهذا يصير الفصل ١٥ في الأصل ١٤ في الترجمة ص ٢٠٠. وجرى معالجة (٢) هذا الارتباك بتجاهل وجود فصل بالرقم ١٥ في الترجمة المنشورة، إذ تقفز فصولها من ١٤ إلى ١٦ رأساً ص ٢٢١. كما تضيع الفصول ٢١، ٢٣، ٢٤، ٢٥ لتقفز الترجمة من ٢٠ إلى ٢٢، ومنه إلى ٢٦. ويضيع الفصل ٣٢ لينتهي الكتاب المترجم بالفصل ٣١.

ولا ينوهمن القارئ أن ذلك أدى إلى اقتطاع من الأصل أو إبتسار في النص، وإنما هو مجرد ارتباك شكلي، أما النص فهو سالم.

المترجم: الطباخ مطبخ أكلاً كثيراً وقلنا لوميه (ص ١٨٧).

الكاتب: ليلة قتل الإمام الحسن ومطبخ الد «شله زوده» (١٠).

المترجم: ليلة قتل الإمام الحسين ومطبخ حلوى السلوى والزعفران وماء الورد (ص ٢٥٤).

الكاتب: هل كانت ثريا تشترك في التظاهرات هنا؟

.. لا.. الطفلة.. كانت تخاف.

المترجم: لا، بنت أختك كانت تخشى الله (ص ٢٨٢).

وكي لا أبدو كمن يتسقط الأغلاط على المترجم، فقد اكتفيت بمراجعة أوائل الفصول في هذا الجرد وقدمت أمثلة من هناك فقط.

أثلاً يحق لي أن أسأل الآن، إذن، إن كنا نقرأ رواية جديدة كتبها المترجم، لا الرواية التي كتبها إسماعيل فصيح؟!

مع أنني أبجد نفسي أمتلك هذا الحق، إلا أنني أبجد المترجم قد تمسك، من جهة أخرى، بالنص دون أن يحاول إيضاحه تمسكاً لم أدرك له سبباً.

ومن الأمثلة على ذلك، إيقاؤه التاريخ الهجري الشمسي^(١١)، وإنما ورد في الرواية دونما توضيح، وإيقاؤه أسماء الأشياء - الأعلام خاصة - دون تفسير. وإن كانت حجته بالنسبة إلى الأسماء كونها أعلاماً، وهي حجة مقبولة، فما بالك بالتاريخ؟

هوامش:

(١) ثريا في غيبوبة، ترجمة وتقديم: محمد علاء الدين منصور، مراجعة وتصدير: إبراهيم الدسوقي شفاء المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٥.

(٢) الرواية، ص ٣.

(٣) المصدر نفسه، ص ٥.

(٤) نفسه، ص ٤.

(٥) نفسه، ص ٤.

(٦) نفسه، ص ٤ - ٥.

(٧) نفسه، ص ١٠.

(٨) نفسه، ص ٧.

(٩) واضح أن المقصود هو إرنست هينجواي.

(١٠) هي حلوى تصنع من المواد التي ذكرها المترجم.

(١١) التاريخ الهجري الشمسي هو التقويم الذي وضعه الشاعر الحكيم الرباضي عمر الخيام، متحدداً على التقويم الفارسي القديم، الشمسي، الذي تبدأ سنته في الحادي والعشرين من آذار / مارس، أي أنه يتأخر عن التقويم الميلادي بـ ٧٩ - ٨٠ يوماً، أما من حيث السنين، فسنته الأولى هي عام الهجرة النبوية، وهكذا فنحن الآن في سنة ١٣٧٨، وقد صدرت رواية إسماعيل فصيح سنة ١٣٦٣ (١٩٨٤) وترجمها محمد علاء الدين منصور ونشرها سنة ١٩٩٥ (١٣٧٤) وتبدأ أحداثها في خريف ١٣٥٩ (١٩٨٠).

مطابع
الهيئة المصرية العامة للكتاب



الهيئة
المصرية
العامة
للكتاب